ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 79 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Эти выборы — особенные. Это первые выборы в Верховный Совет, которые проводятся после принятия новой Конституции СССР. Огромную работу по пропаганде наших достижений, социалистического образа жизни провели советские фотожурналисты. Всестороннее информирование народных масс — вот задача, которая стояла перед советской фотожурналистикой в преддверии знаменательного для нашей страны события — выборов в высший орган государственной власти. Работая над темой подготовки к выборам, фотокорреспондент ТАСС Виктор Кошевой снял репортаж, в котором стремился средствами фотографии показать всенародный подъем, атмосферу всеобщего трудового подвига. Кадр, который мы помещаем, плакатный по своему решению, выражает основную идею репортажа.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 3. 1979 ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А08114
сдано в набор 08.12.78 г.
подп. к печ. 06.02.79 г.
формат $60\times90^{1}/_{8}$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 252 000
заказ. 2180, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **ВАСИЛИЙ МАЛЫШЕВ** (Москва)
Портрет
2-я стр. **ВИКТОР КОШЕВОЙ** (Москва)
Фото из репортажа о подготовке к выборам в Верховный Совет СССР
4-я стр. **ДЕЯНА СТАМАТОВА** (НРБ)
Из циклов «Отражения», «Окна»

В НОМЕРЕ:

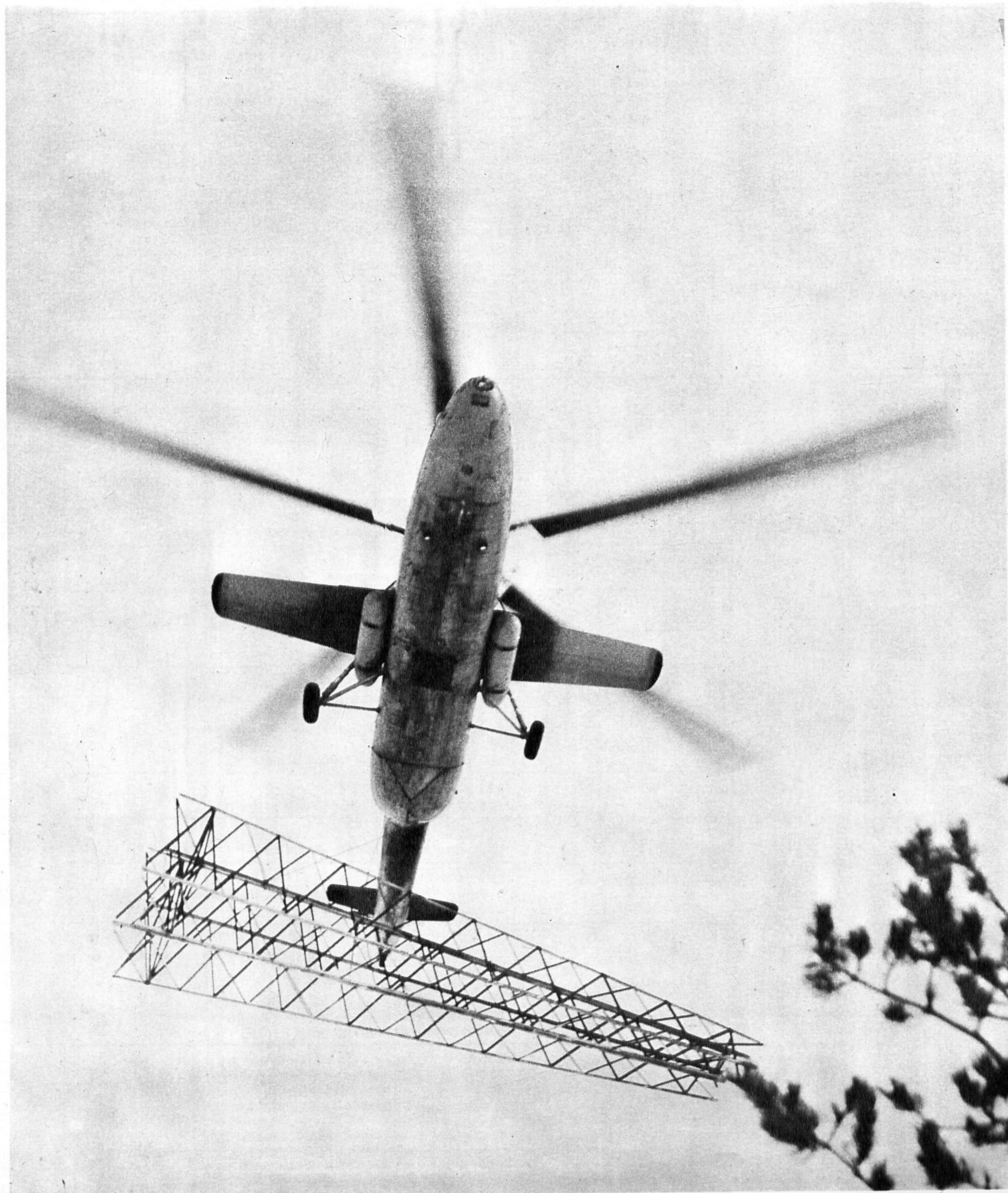
Алексей Лидов Тюмень: 1968—1978—19...

СТРОИТСЯ ЛЭП СУРГУТ—УРЕНГОЙ

ГРАФИКА ТАЙГИ

ВЕТЕР В ЛИЦО

ПАРНИ С БУРОВОЙ



Десять лет назад само по себе слово — Тюмень — мне мало что говорило, и моя первая командировка в эти края была для меня «ездой в незнаемое».
Все тогда было для меня — первое, все — впервые.
Мой первый нефтяной фонтан...
Впервые трое суток сижу в аэропортовской тесноте...
Первый раз снимаю Самотлор с птичьего полета...
Первые встречи с легендарными нефтеразведчиками Юрием Георгиевичем Эрвье, Фарманом Курбановичем Салмановым, Семеном Никитичем Урусовым, Григорием Ивановичем Норкиным...
И — вертолеты, вездеходы, болота, комары, жара летом и холод зимой. Романтика? Ну, это как посмотреть...
Многое было за десять лет: костры и длинные разговоры за чаем с геологами и рыбаками; сибирские бани с березовыми вениками и купаньем в снегу; многоцветье праздников в оленеводческих колхозах; метель в середине августа на Харасавэе. Еще — пожар на Варьегане, когда полтора месяца усмиряли бушующий газовый фонтан...
Были радости: выход первой моей книжки «Поэма о нефтяном континенте», персональная выставка в Тюмени, дипломы на международных конкурсах «Правды».
Были огорчения: три, пять, семь дней в командировке — и ни одного кадра...
Мегион. 1968 год. Весна.
На буровой не бывает выходных... Каждые три часа буровой мастер выходит на связь с экспедицией, докладывая обстановку. Все ждут фонтана. Они — второй год, я — третий день. И он должен, должен быть! И вот наконец скважина загудела, заговорила — в три часа утра мощный нефтяной фонтан вырвался из глубины. Пошла самотлорская нефть! Что творилось тогда на буровой! Снимаю:
в болотных сапогах,
в спецовках, перемазанных нефтью,
люди танцуют, кричат, целуются...
Но вот закрыли заглушку. Убрали пламя. Наступила привычная таежная тишина. И на моей ладони — несколько катушек пленки. Это был мой первый фонтан...
Надым. 1972 год. Зима.
Напрямик, не разбирая дороги, бульдозер тащит секцию блочного дома. Ну, тащит себе — и тащит, что тут такого? И вдруг соображаю — да ведь это же первый дом в Надыме! Первый среди палаток, здесь, за Полярным кругом. На ходу снимаю несколько кадров. Бульдозерист увидел, остановил машину, не спеша подошел: «Ага, угадали! Присутствуете, можно сказать, при историческом моменте — это первая плита первого дома в Надыме. Вы запишите — Петр Подсолонко. Это я. Может, мои увидят фотографию. Я из Чернигова». Не знаю, увидели ли родные Петра Подсолонко его фотографию в газете, но я через три года увидел многоэтажный Надым, начавшийся с того первого дома зимой семьдесят второго.
Харасавэй. 1973 год. Лето.
Вертолет долго кружит над берегом. Садимся после третьего захода. Метрах в двухстах — холодное Карское море. Балок геологов да домик метеослужбы — вот и все архитектурные сооружения Харасавэя. Группа, с которой я прилетел сюда, должна выбрать место для будущего поселка геологоразведчиков. Потихоньку разгружаемся...
Неожиданно с моря подул сильный ветер. Пошел снег, потом град. Метеорологи предупредили: если не улетите сейчас же, просидите здесь неделю, а то и больше. И мы не улетели. Было уже поздно улетать: ветром сорвало антенну и вместе с ней часть крыши с нашего балка. Ветер, снег, в двух шагах ничего не видно.
Прошло несколько дней. Никаких прояснений. Ждем.
Метеорологи и сами не знают, когда это кончится. Но больше всех волнуются летчики — что с вертолетом? Ну, дела — из дома носа не высунешь.
Но рация работает. Связался с Салехардом, упросил дать домой телеграмму. Коротенькую: «Работаю тчк скоро буду».
Тюмень. 1976 год. Осень.
Рейс на Москву откладывается вот уже в который раз. Всю ночь бродил у здания аэропорта. Мой собеседник — Иван Иванович Нестеров, первооткрыватель тюменской нефти, лауреат Ленинской премии, член-корреспондент Академии наук. «Мне повезло, — говорит он, — с самого начала я попал в самую гущу интереснейших событий, горячих споров, имеющих, так сказать, далеко не чисто академический интерес».
Мы говорим о геологии, о перспективах открытия новых месторождений. Проходит ночь, и уже потом, сидя в уютном кресле Ту-134, я подумал, что ведь и мне повезло. Повезло! Потому что вот уже столько лет вместе с геологами, нефтяниками, летчиками, строителями я нахожусь на переднем крае трудной битвы за сибирскую нефть. «Открытием века» назвали то, что я видел своими глазами, и вместе со мной свидетелем этого был объектив моей камеры. Стало быть, в летописи этого открытия есть и моя строчка.
Дорога на Уренгой. 1978 год. Лето.
Весь номер «Тюменской правды» от 10 июня посвящен знаменательному событию: «Есть миллиард тонн тюменской нефти!» Вспоминаются события, уже ставшие историей:
1960 год — в Шаиме ударил первый фонтан нефти.
1968 год — начата проходка первой на Самотлоре эксплуатационной скважины.
«То, что сделано, то, что делается в этом суровом крае, — это настоящий подвиг. И тем сотням тысяч людей, которые его совершают, Родина отдает дань восхищения и глубокого уважения».
В этих словах Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева — оценка событий, происходящих на тюменской земле. И еще — оценка людей, на этой земле живущих.
...В иллюминаторе — бесконечные блики озер, бурые пятна болот. Отсюда, с высоты, не видно ни людей, ни машин, ни буровых. Я лечу в Уренгой. Рядом со мною — комсомольский строительный отряд: прямо со съезда комсомола ребята летят строить среди болот еще один город. Он, конечно, начнется с палаток, но все равно настанет день, когда бульдозер потащит по дороге первую плиту первого дома. И всякое может быть — может, года через два-три я приеду в Новый Уренгой, уже не прилечу, а приеду по железной дороге, которая сейчас есть только на карте. И скажу: «А ведь я был здесь тогда, когда здесь еще ничего не было»...



Григорий Чудаков **Великая радость — работа!**

К 80-летию заслуженного работника культуры РСФСР М. В. АЛЬПЕРТА



Его имя в фотографии широко известно, как, скажем, имена Довженко или Бондарчука в кино, Вахтангова или Товстоногова в театре, Багрицкого или Межелайтиса в поэзии, Кольцова или Пескова в журналистике.

Но если названные имена олицетворяют собой разные эпохи, то имя Альперта великолепным образом объединяет эпохи советской фотожурналистики, отстоящие друг от друга более чем на полвека. В каталогах фотовыставок 20—30-х годов его имя стоит в одном ряду с Родченко, Шайхетом, Игнатовичем; в 70-х — рядом с Копосовым, Шерстенниковым, Резниковым.

Макс Владимирович Альперт, «живой классик», «основоположник» и «родоначальник», с тяжеленным кофром на плече шагает по барханам Каракумов, взбирается на высоченные створы Саяно-Шушенской, встречает рассвет при сорокаградусных морозах на Ангаре, затаив дыхание снимает в операционной, где царствуют боги современной хирургии, а в перерывах между съемками заседает в жюри, выступает перед фотолюбителями или присутствует на вернисажах своих выставок в Москве, Хельсинки, Париже...

Да, завидная творческая судьба! Вдумаемся только: он снимал Клару Цеткин и Катаяму на Красной площади, Михаила Фрунзе, принимающего парад, встречу Максима Горького и челюскинцев. И потом — Турксиб, Днепрогэс, Магнитку, Ферганский канал. А через полтора десятка репортерских лет в «Рабочей газете», «Правде», «СССР на стройке» — Великая Отечественная война, фронтовые дороги фотокорреспондента ТАСС. В обойму шедевров военного репортажа вошли его «Комбат», «Танковая атака», «Парад Победы»... А дальше — целина, Братская ГЭС, герои космоса.

Трудно, очень трудно уйти от перечисления дат, событий, имен. Одной лишь галереи прекрасных жанровых портретов — Джон Бернал, Юрий Гагарин, Илья Эренбург, Эжени Коттон, Валентина Николаева-Терешкова, Рамешвари Неру, Игорь Стравинский, Луис Корвалан, Константин Федин — достаточно, чтобы поставить его имя в ряд репортеров мирового класса.

Но, оставив на время юбилейный тон, не стоит ли мысленно заглянуть в грядущие хрестоматии, антологии, энциклопедии советской фотографии — а такие непременно будут! — и представить себе место и значение творчества Макса Альперта в общем контексте советской фотожурналистики?

Первое, о чем, несомненно, будет упомянуто в этих солидных изданиях, — его вклад в создание фотографических сериалов — многокадровых повествований о событиях и людях. Вместе с Шайхетом и Тулесом он был автором фотосерии о жизни и труде рабочей семьи Филипповых. Серия была опубликована в немецком еженедельнике «АИЦ» («Арбайтер Иллюстрирте Цайтунг») и затем победоносно прошла по страницам многих иллюстрированных изданий мира. Что принципиально важно для нас, сегодняшних читателей и зрителей, в этой работе, созданной почти сорок лет назад? Видимо, то, что авторы поставили себе целью снимать только действительность и настойчиво, бескомпромиссно шли к этой цели. «Правда», отметив огромное политическое значение фотоочерка, писала: «...В 52 фотоснимках была шаг за шагом, просто, без прикрас показана жизнь рабочего-ударника т. Филиппова, работающего на заводе «Красный пролетарий», и шести членов его семьи... Именно то, что в данном случае взяты средние типичные признаки, показан рабочий, каких у нас сотни тысяч, было первой причиной того громадного эффекта, который был вызван фоторассказом о семье Филипповых». «Правда» отметила также, что авторы фотоочерка снабдили его текстом в полном соответствии с ленинским указанием «показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями».

Так было рождено и получило признание многокадровое фотографическое повествование — прообраз нынешних серий, репортажей, очерков. Рассматривая это произведение с сегодняшних позиций, мы, конечно, отметим и некоторую прямолинейность и недостаточную выразительность формы. Но фоторассказ о семье Филипповых по праву вошел в золотой фонд советской фотожурналистики, он вызвал к жизни десятки, сотни многокадровых подражаний, иногда далеких от преимуществ образца, иногда превосходящих его по своим художественным достоинствам, но всегда идущих в русле политической и агитационно-пропагандистской устремленности, присущей работе М. Альперта и его соавторов, которых по справедливости можно назвать первооткрывателями.

Макс Альперт шел в те далекие годы творческой тропой первопроходца, которая не всегда выводила на столбовую дорогу ничем не омраченного успеха и всеобщего признания. Долгие годы будоражил умы теоретиков и практиков фотоочерк, рассказавший об одном из строителей Магнитогорского металлургического комбината Викторе Калмыкове — «Гигант и строитель». Фотожурналист, стремясь заглянуть в предысторию событий, как бы вернул своего героя на два года назад и сделал попытку восстановить факт. Калмыков был сфотографирован в крестьянском зипуне, в лаптях и с сундучком, — словом, таким, или почти таким, каков он был в канун приезда на Магнитку. И уже потом во многих кадрах было показано, как безграмотный деревенский парень становится строителем. Однако работа была уязвима с позиций правды искусства, в данном случае искусства фотографии, в основе которого — документальность изображения.

Макс Альперт, принимая похвалы очень многих почитателей, тем не менее нашел в себе силы и мужество прислушаться к мнению профессиональной среды, понять и почувствовать неправомерность использованного им приема обращения к прошлому с помощью режиссуры. В последующих его работах уже не было и намека на «реставраторские тенденции», хотя принципы сопоставления прошлого и настоящего, взаимодействия ретроспективного фотодокумента с только что созданной фотографией многие годы разрабатывались и утверждались Альпертом как весьма плодотворные и полностью соответствующие специфике фотографического творчества.

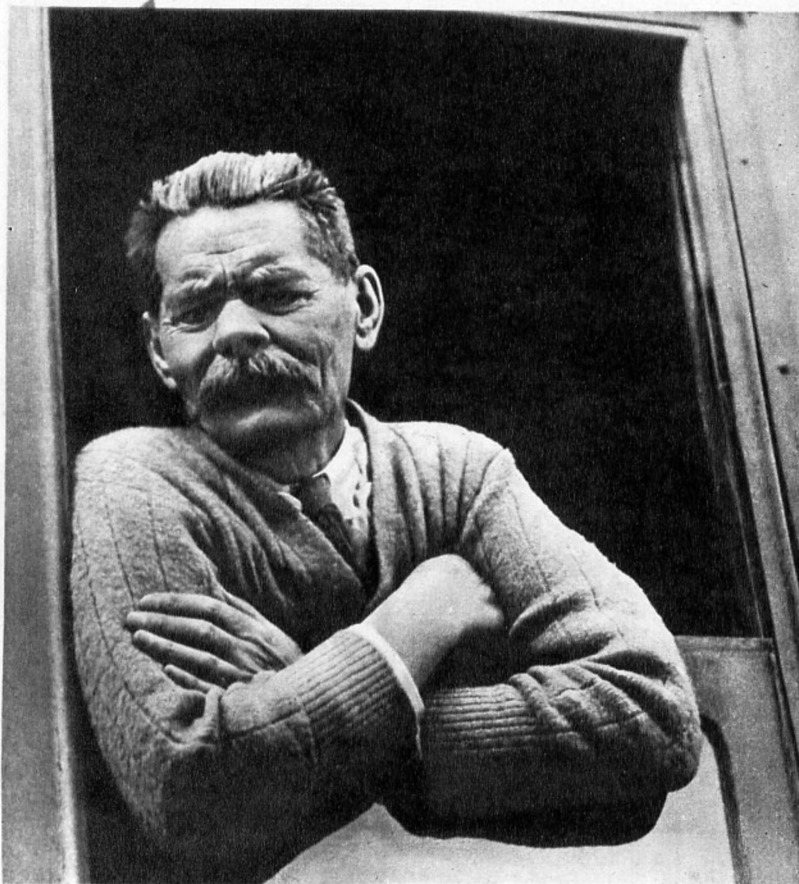
Создание многокадровых композиций, решение журналистских задач, обусловленных прежде всего темой, ее актуальностью и спецификой изданий «СССР на стройке», «Советский Союз», АПН, не мешало фотомастеру совершенствоваться и поднимать глубинные пласты в портретной фотографии. Давний спор между портретами студийными и репортажными с помощью альпертовских «аргументов» обычно склонялся в пользу последних. И действительно, постановочным портретам трудно отстаивать свои позиции, когда в противовес им называют такие работы, как «Рокуэлл Кент», «Долорес Ибаррури», «Сталевар Николай Губарь», серия портретов, созданных в дни работы Всемирного конгресса женщин в Москве, и многие другие.

Итак, два главных направления в творчестве мастера, идущих как две параллельные линии через годы и десятилетия репортерской работы: серийность, решение темы в нескольких или многих кадрах, тематически дополняющих друг друга, и портретные произведения фотоискусства, имеющие самостоятельную ценность, дипломированные и удостоенные высших наград на многих самых представительных выставках. Неужели двум этим линиям так и не сойтись в одной точке? Отнюдь! Такой «точкой пересечения» стал фотоочерк «Мысли и сердце (оперирует Н. М. Амосов)», работа, выдающаяся по своим публицистическим и художественным достоинствам. В ней сфокусировалось умение автора сюжетно выстроить повествование, передать конфликтность ситуации и в то же время в одном крупноплановом портретном кадре раскрыть драматический смысл человеческого подвига во имя жизни.

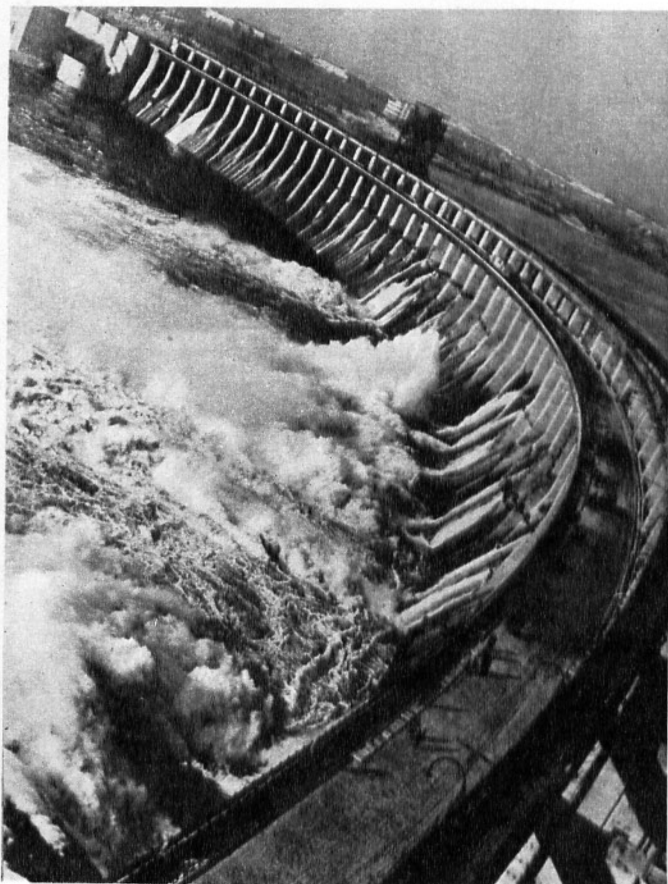
Таков путь репортера — от информационного снимка, через многокадровые серии и репортажный портрет к остросюжетному фотоочерку глубокого философского содержания. На каждом из этапов этого пути Макс Альперт не уставал повторять: великая радость — работа! И самым главным, самым важным для него всегда была и остается четкая мировоззренческая позиция фотожурналиста партийной советской печати.

НАРОДНАЯ СТРОЙКА БОЛЬШОГО ФЕРГАНСКОГО КАНАЛА. (ИЗ СЕРИИ). 1939 г.

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО ИЗ ИТАЛИИ. 1928 г.



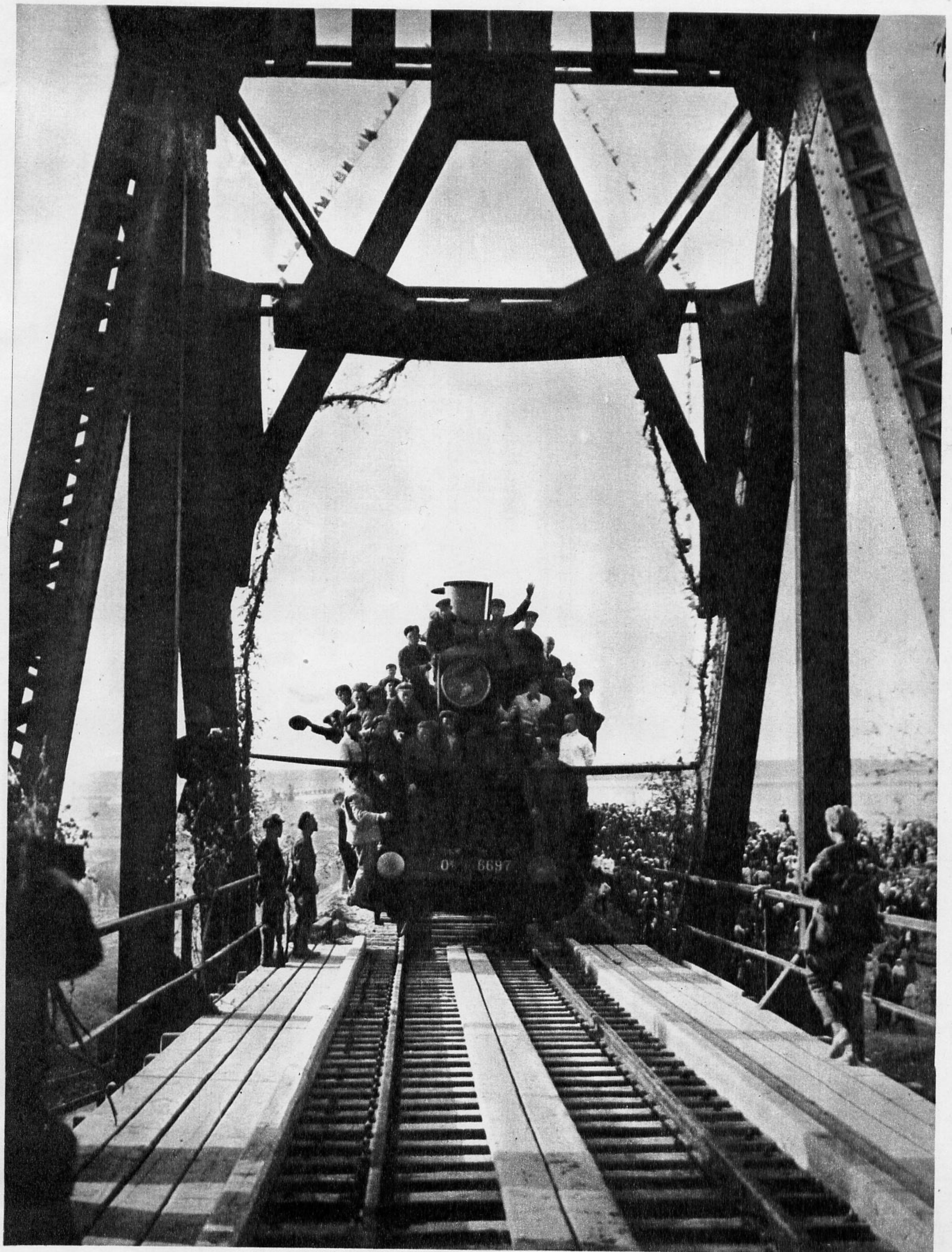
ПЛОТИНА ДНЕПРОГЭСА. 1932 г.





ВИКТОР КАЛМЫКОВ. ИЗ ОЧЕРКА «ГИГАНТ И СТРОИТЕЛЬ». 1931 г.

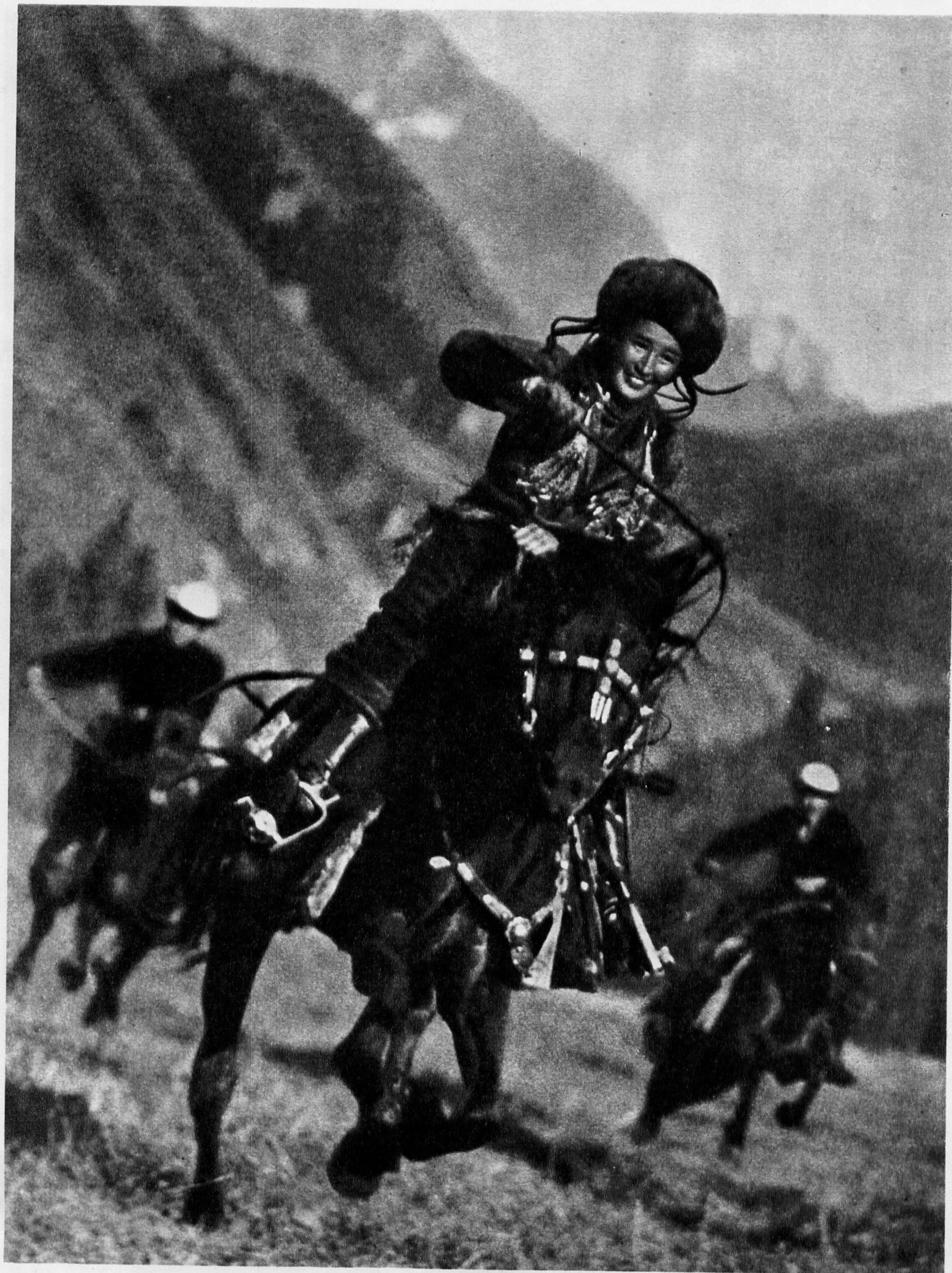
ПЕРВЫЙ ПОЕЗД ТУРКСИБА (ИЗ СЕРИИ). 1931 г.

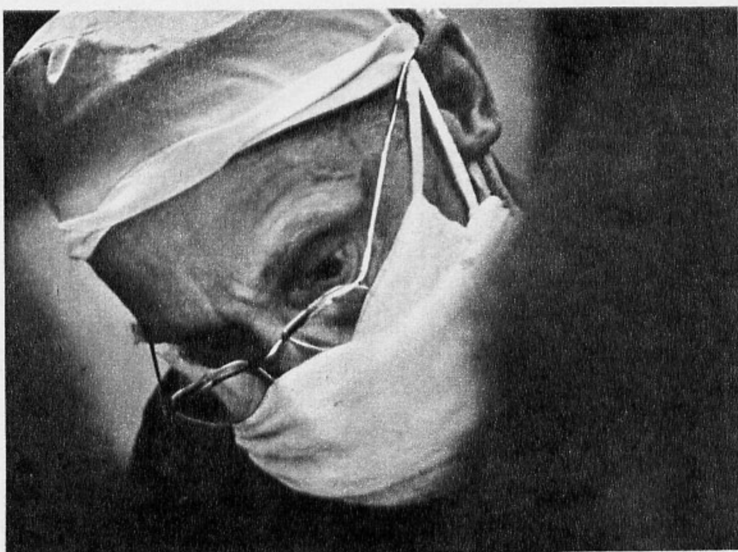
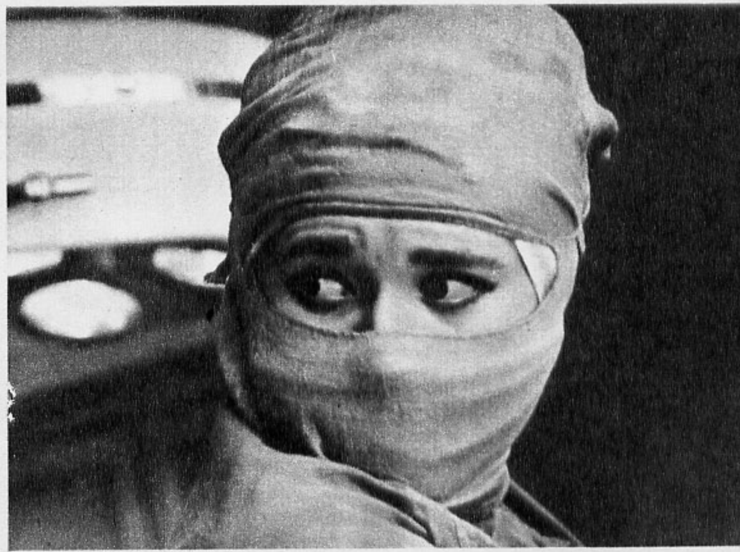


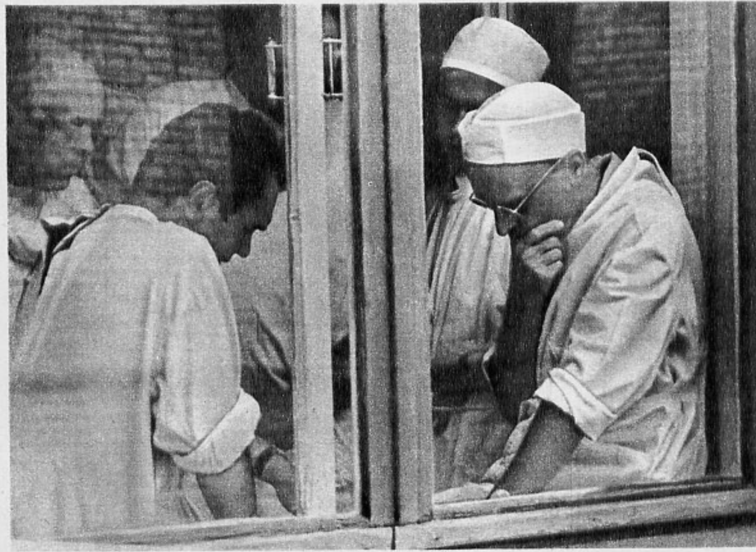
КОМБАТ. 1942 г.

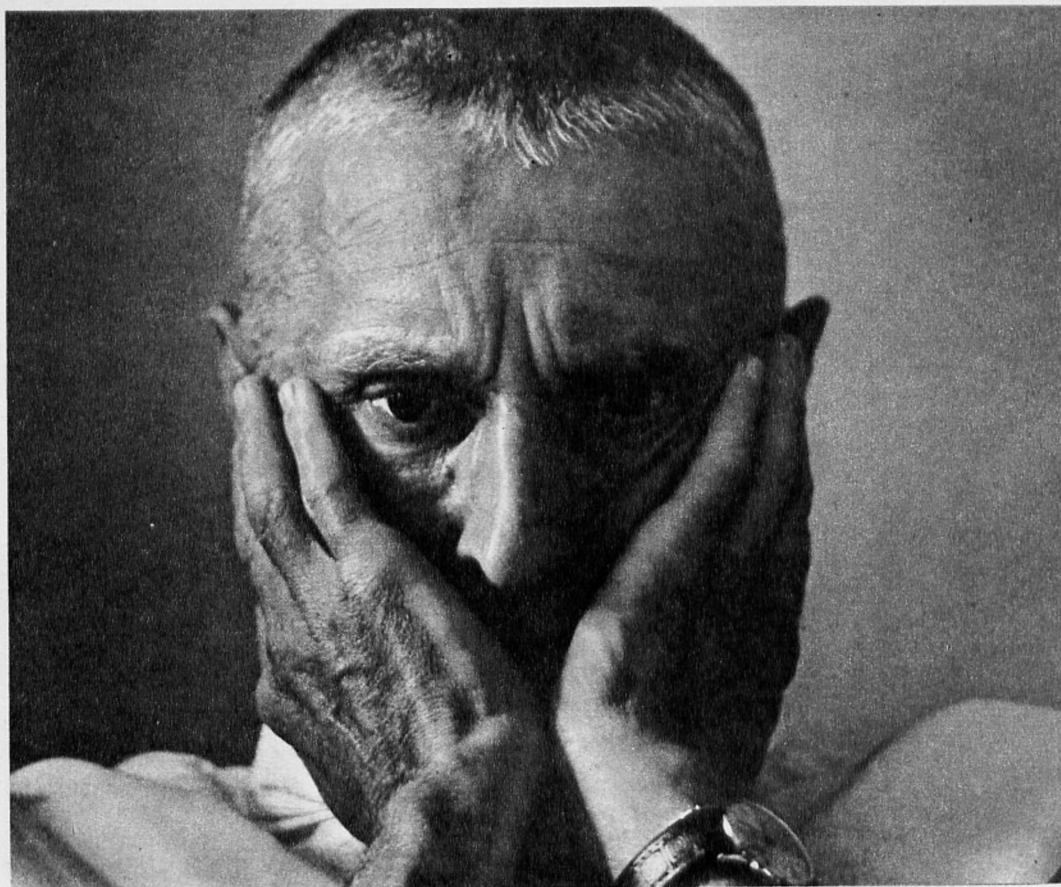
ПАРТИЗАНЫ ИДУТ НА ЗАДАНИЕ. 1942 г.

КИРГИЗКА-ДЖИГИТ







ФОТООЧЕРК «МЫСЛИ И СЕРДЦЕ (ОПЕРИРУЕТ Н. М. АМОСОВ)». 1973 г.

Репортаж на страницах «Фрайе вельт»



ИОАХИМ УМАН

Корреспондент «Советского фото» взял интервью у главного редактора журнала «Фрайе вельт» (ГДР) Иоахима Умана. Ниже печатаются его ответы на вопросы, касающиеся тематики и специфики использования фотографии в иллюстрированном издании и творческого сотрудничества фотомастеров нашей страны и ГДР.

— Каким требованиям, с вашей точки зрения, должна отвечать фотография в иллюстрированном еженедельнике?

— Функции фотографии в еженедельном или двухнедельном (как, например, «Фрайе вельт») журнале очень разнообразны. Первоначальная задача журналистской фотографии — давать сведения через визуальную информацию — теперь перестает быть главной для такого журнала. Читатель уже проинформирован об актуальных событиях более оперативными средствами массовой информации — телевидением и ежедневными газетами. От снимка в еженедельнике он, таким образом, ждет в первую очередь не новости, а особого взгляда на событие — раскрытия интересных его аспектов, глубинных слоев. Такая фотография призвана оказывать на читателя эмоциональное воздействие. Зачастую актуальная фотография в еженедельных журналах является частью «фотоансамбля» и проявляет свои сильные стороны только в сочетании с другими снимками. Иллюстративные фотографии должны выражать четкую логическую мысль, возбуждать любопытство, быть интересными с композиционной точки зрения и завершенными в техническом отношении.

— Изменялся ли характер этих требований за годы существования «Фрайе вельт»?

— Печатная продукция в ГДР стала теперь значительно содержательнее. Издается много иллюстрированных еженедельников, ежедневные газеты широко используют фотографии и печатают их современным способом, намного лучше, чем в середине 50-х годов. Кроме того, газеты, как и актуальные политические телепередачи, оперативнее, чем любое иллюстрированное издание. Все эти обстоятельства определяют наши сегодняшние задачи: фотография во «Фрайе вельт» не только должна выражать ясную политическую позицию, но и быть высокосодержательной, удовлетворять определенным художественным требованиям. С тех пор, как наш журнал в 1977 году перешел с черно-белой на цветную печать и увеличил объем до 56 страниц, все важнейшие темы мы решаем на цветных снимках. Фотографы «Фрайе вельт» всегда стремились к естественности, репортажности снимков. Сохранить этот стиль и в цвете, постоянно обогащать его — одна из основных задач, стоящих перед нами.

— Каким жанрам фотожурналистики ваша редакция отдает предпочтение и почему?

— Все жанры фотожурналистики мы используем в соответствии со своей концепцией, своими актуальными политическими задачами. Выбор жанра, конечно, определяется прежде всего темой. Такое многообразие требований должно придавать номеру определенный ритм и делать его разнообразным по форме.

Особое внимание мы уделяем цветным фоторепортажам, а также фотоинформации.

Эти материалы стоят в начале номера и предваряются в большинстве случаев фотографией на обложке. Они готовятся, как правило, нашими собственными корреспондентами в зарубежных поездках и составляют основу каждого номера.

Информационные снимки мы используем в каждом номере на полосах, посвященных актуальным политическим новостям, под рубрикой «Конкрет». Фотографии — главным образом черно-белые — часто используются для оформления крупных статей и выражают тогда наиболее существенную мысль многостраничного материала в обобщенной или символической форме. При этом фотографические и графические элементы изображения переплетаются, создавая необычную картину. Такой оформительский прием — хорошая реклама текстового материала, он привлекает к статье внимание читателя.

Этот перечень наиболее популярных у нас жанров дополняют фотоаналогия — важный метод полемики — и фотокомментарий, постоянно появляющиеся на страницах журнала.

Во «Фрайе вельт» было представлено творчество многих известных фотожурналистов, в том числе ряда советских коллег и видных писателей.

— Имеет ли для вас принципиальное значение творческий метод фотографа — репортажный или постановочный?

— Метод создания журналистских фотографий для нас не так важен, главное — их выразительность, достоверность и эмоциональность. Конечно, мы предпочитаем аутентичную фотографию, убедительный фотодокумент и правдивый репортажный снимок. Однако фоторепортеры еженедельного журнала не всегда могут быть хроникерами событий. Если мы хотим воплотить тему из нашего редакционного плана, не относящуюся к конкретному действию, мы должны иногда прибегать к режиссуре. Это позволяет нам изобразительными средствами донести до читателей свою идею. Фоторежиссерами мы становимся только тогда, когда хотим показать то, что, собственно, не всегда может показать репортажная фотография: обобщенные понятия, взаимосвязи, существенные черты, внутренние структуры. Задача снимка в этом случае — не исказить, не «поправить» действительность, а дать пищу для размышлений.

Мы прибегаем к постановке и в том случае, если



ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА, ПОСВЯЩЕННАЯ СОТРУДНИЧЕСТВУ В ОБЛАСТИ ОСВОЕНИЯ КОСМОСА



ФОТОГРАФИЯ РЕКОРДСМЕНА МИРА ДАВИДА РИГЕРТА НА ОБЛОЖКЕ «ФРАЙЕ ВЕЛЬТ»



ФОТОГРАФИЯ К СОВМЕСТНОЙ ПУБЛИКАЦИИ «ОГОНЬКА» И «ФРАЙЕ ВЕЛЬТ» ПОД ДЕВИЗОМ «ИСКАЛИ — НАШЛИ»



ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ О СОТРУДНИЧЕСТВЕ МЕТАЛЛУРГОВ ЗАВОДА «ЗАПОРОЖСТАЛЬ» И БРАНДЕНБУРГСКОГО СТАЛЕПРОКАТНОГО ЗАВОДА



ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ О ЗАПОЛЯРНОЙ ОЛИМПИАДЕ В МУРМАНСКЕ

хотим в одной фотографии объединить различные исторические периоды. Например, в ходе подготовки совместного материала с «Огоньком» мы сняли бывших бойцов Советской Армии в Берлине, у Бранденбургских ворот, тридцать лет спустя после разгрома фашизма, и поместили эту фотографию вместе с фотодокументом о митинге победителей на том же самом месте 2 мая 1945 года. Постановочная фотография имела большую выразительную силу.

— Кто из ваших постоянных авторов-фотожурналистов наиболее широко известен?

— Из семи постоянно работающих для «Фрайе вельт» фоторепортеров некоторые давно известны читателям. Альфреда Пасковяка знают с 1954 года по его фоторепортажам о Советском Союзе. Он информировал читателей ГДР о жизни и труде советских людей. Херберт Фибиг тоже работает во «Фрайе вельт» со дня основания журнала. Хайнц Крюгер получил известность благодаря своим фоторепортажам о народностях Советского Союза. Темы науки и техники, в первую очередь авиации и космонавтики, разрабатывает главным образом Лотар Вильман. В последнее время приобрел известность фоторепортер московского бюро «Фрайе вельт» Детлеф Штайнберг.

— Каковы принципы взаимодействия фотографии и текста на страницах «Фрайе вельт»?

— Испытанный принцип работы редакции заключается в том, что авторы фотографий и текста на всех стадиях подготовки фоторепортажа коллективно отвечают за результат. Еще в начальной стадии они совместно разрабатывают содержание планируемого материала и его основные фотосюжеты. При работе на месте репортеры поддерживают постоянный контакт друг с другом, чтобы всегда быть в курсе всех возникающих проблем, касающихся фотографий и текста. Иллюстрирование готовых текстов мы считаем менее эффективным решением, но и в нем время от времени возникает необходимость.

Когда материал, наконец, приобретает свое графическое лицо, текст и фотографии объединяются в единое целое. При этом нередко случается, что наиболее содержательный снимок берет на себя повествовательную функцию, в то время как текст, наоборот, закрывает «брешь» там, где фотоаппарат бессилен. Некоторые фотографии достигают особенной выразительности благодаря словесному описанию. На первый взгляд — это дублирование, но только так изображение полностью раскрывается перед читателем.

И все же есть жанр, в котором фотография остается непревзойденной — это портрет. Обычный снимок порой может сказать нам о человеке гораздо больше, чем многословное описание.

— Какие работы советских фотожурналистов вам представляются наиболее актуальными и важными с точки зрения социальной направленности?

— Через Фотохронику ТАСС и АПН в нашу редакцию постоянно поступает много актуальных снимков советских фотожурналистов. Читателю хорошо известны имена бывших военных фотокорреспондентов в первую очередь благодаря великолепным фотодокументам о победе Советского Союза над гитлеровским фашизмом. Фотографии социального характера делал для нашей редакции Валерий Генде-Роте, который в течение ряда лет был московским фотокорреспондентом «Фрайе вельт». Темы братского сотрудничества между социалистическими странами — постоянно в центре внимания журнала, и в разработке этих тем нам особенно помогают фотографии, сделанные в СССР как нашими, так и советскими фотожурналистами.

Окрыленность



Три портрета. Три образа советских женщин.
Время — 30-е годы. Эпоха стремительного порыва вперед, когда не только страна менялась — менялись ее люди, рождался новый человек и новое, еще невиданное в истории общество.
И образ советской женщины становился одной из главных примет происходивших в СССР преобразований. Женщина впервые получила равные с мужчиной права, перед нею открылись новые горизонты, ее талант, ее энтузиазм были нужны стране. Окрыленность — этим словом, вероятно, можно было бы определить то общее, что неизменно присутствует в женских фотографических портретах той поры — в «Кабардинке» Г. Петрусова, «Пионерке» А. Родченко, «Парашютистке» И. Шагина, «Тане» А. Скурихина, «Девушке-азербайджанке» Я. Халипа, в портрете киргизской колхозницы Кадии Коконбаевой, выполненном М. Альпертом, — во многих снимках 30-х годов, ныне воспринимаемых как высокое обобщение.
Границу в пространстве провести несложно. Границу во времени — труднее. Но в истории нашей страны есть вехи, четко отмечающие рубежи на пути восхождения к социализму. Эпоха первых пятилеток, говорим мы, и тем отмечаем одну из самых замечательных страниц в летописи первого в мире социалистического государства. И на страницах летописи — прекрасные, одухотворенные лица тех, кто своим трудом, своим энтузиазмом славил социализм...
Три снимка, представленных здесь, экспонировались в предвоенные годы на фотосалоне в Загребе. «Россия до сего времени не была нам известна в области художественной фотографии, — писала зарубежная пресса по этому поводу. — Русские снимки содержательны, полны динамики, в них отражена подлинная жизнь. Они нас захватывают...».





АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО ПИОНЕРКА
ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ КАБАРДИНКА
ИВАН ШАГИН ПАРАШЮТИСТКА

Николай Ремнев **Разное солнце пустыни**



В круговерти текущей работы, бросающей фоторепортера из конца в конец нашей огромной страны, в бесконечном разнообразии лиц и сюжетов, событий и судеб всегда можно выделить тему, к которой мастер обращается чаще, чем к другим. Она проходит через годы, иногда тянется пунктиром, время от времени исчезает, чтобы потом снова возникнуть. Словом, если она — главная, она, пожалуй, неисчерпаема.

Такой темой стала для Георгия Анатольевича Зельмы тема освоения пустыни.

Для Зельмы, родившегося и выросшего в Средней Азии, пустыня никогда не была экзотикой: он слишком хорошо знал цену воды и меру труда, вложенного людьми в борьбу с песками. Для него пустыня никогда не была ни чужой, ни однообразной: слишком долгим было их знакомство.

Еще в середине двадцатых годов Георгий Зельма работал собкором агентства «Руссо-фото» по Средней Азии и тогда же вовсе не понаслышке познакомился не только с географией пустыни.

В тридцать шестом, сопровождая комплексную экспедицию Академии наук, Г. Зельма и Г. Эль-Регистан отправились в пустыню Бетпакдала. Серия очерков в «Известиях» дала миллионам читателей возможность представить себе грозный лик и суровый нрав пустыни.

Снова и снова возвращался Георгий Зельма в пустыню...

Отрывки из нашего разговора:

— ...Почти нет пейзажей!

— Не это для меня главное. В сущности сам по себе выбор темы еще ничего не определяет. Важно найти подход к решению темы. Точно — и заранее! — найти пути к решению темы — вот что главное. Если репортер скажет, что его тема называется «Пустыня», ждите, что он вам привезет одни только пейзажи с верблюдами. Пусть красивые, но — пейзажи.

— Значит, просто «Пустыня» — это слишком общо?

— Безусловно. Нужна конкретизация, подробная разработка.

— И никакой импровизации?

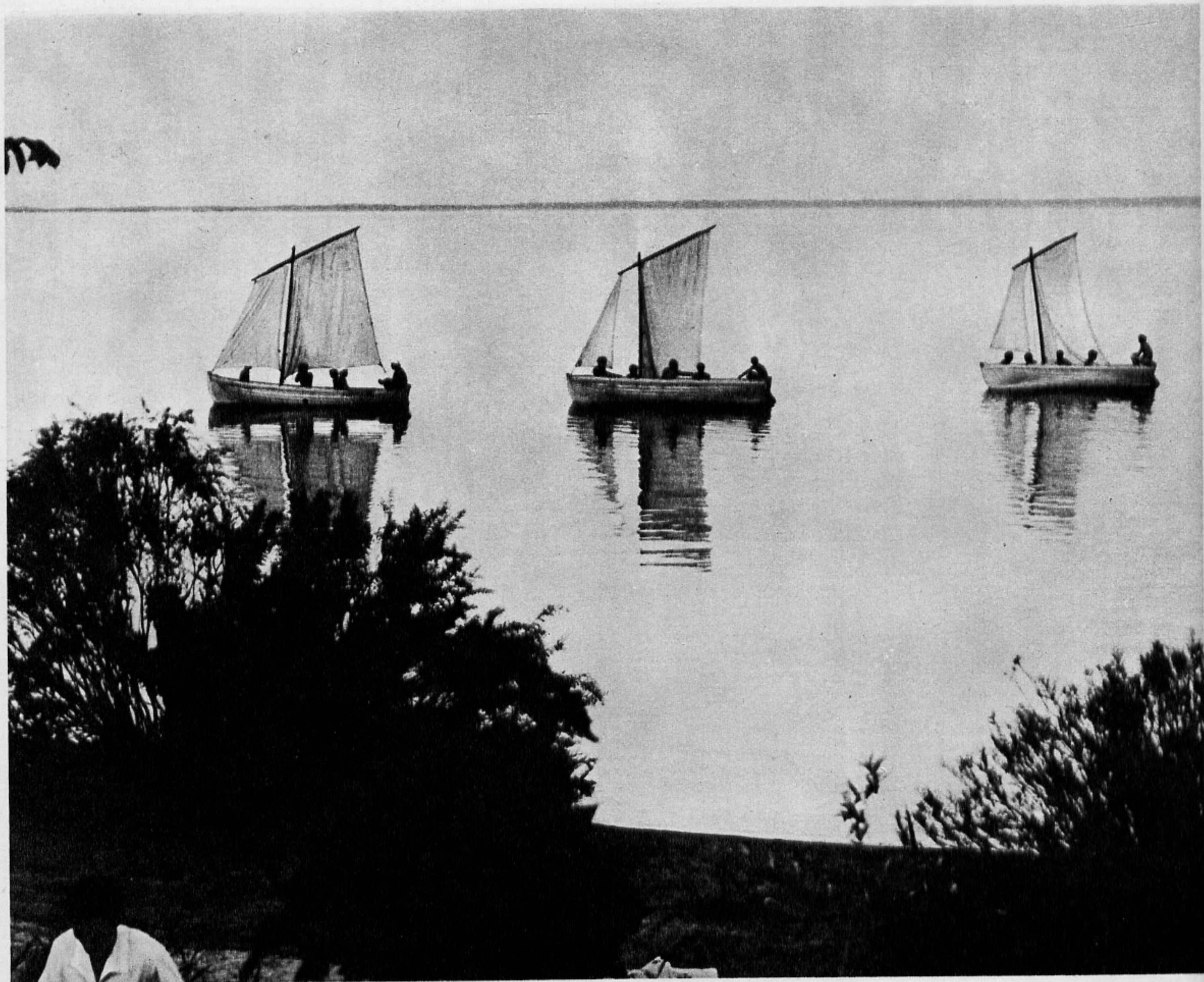
— Ну отчего же! Иногда просто необходимо импровизировать, но только в тех случаях, когда материал дает к тому основания...

Уточним журналистскую позицию Зельмы.

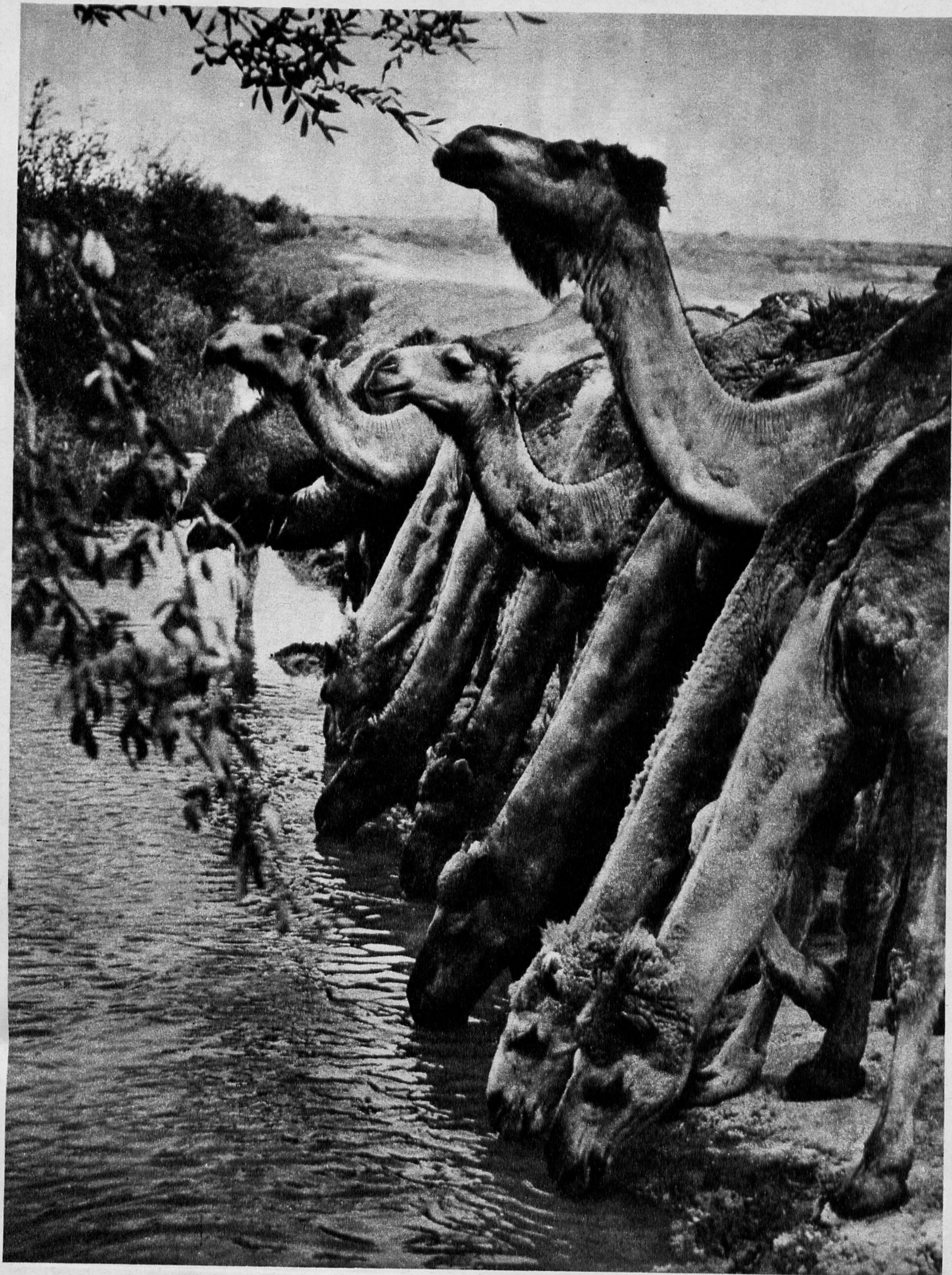
Он начал снимать пустыню еще в годы первой пятилетки и, по его словам, «стремился запечатлеть историю сначала сопротивления человека пустыне, а потом — наступления на нее». Другими словами, его более всего интересует не пустыня как некая

ГЕОРГИЙ ЗЕЛЬМА ИЗ ФОТООЧЕРКА «ВЕСНА В КАРАКУМАХ»

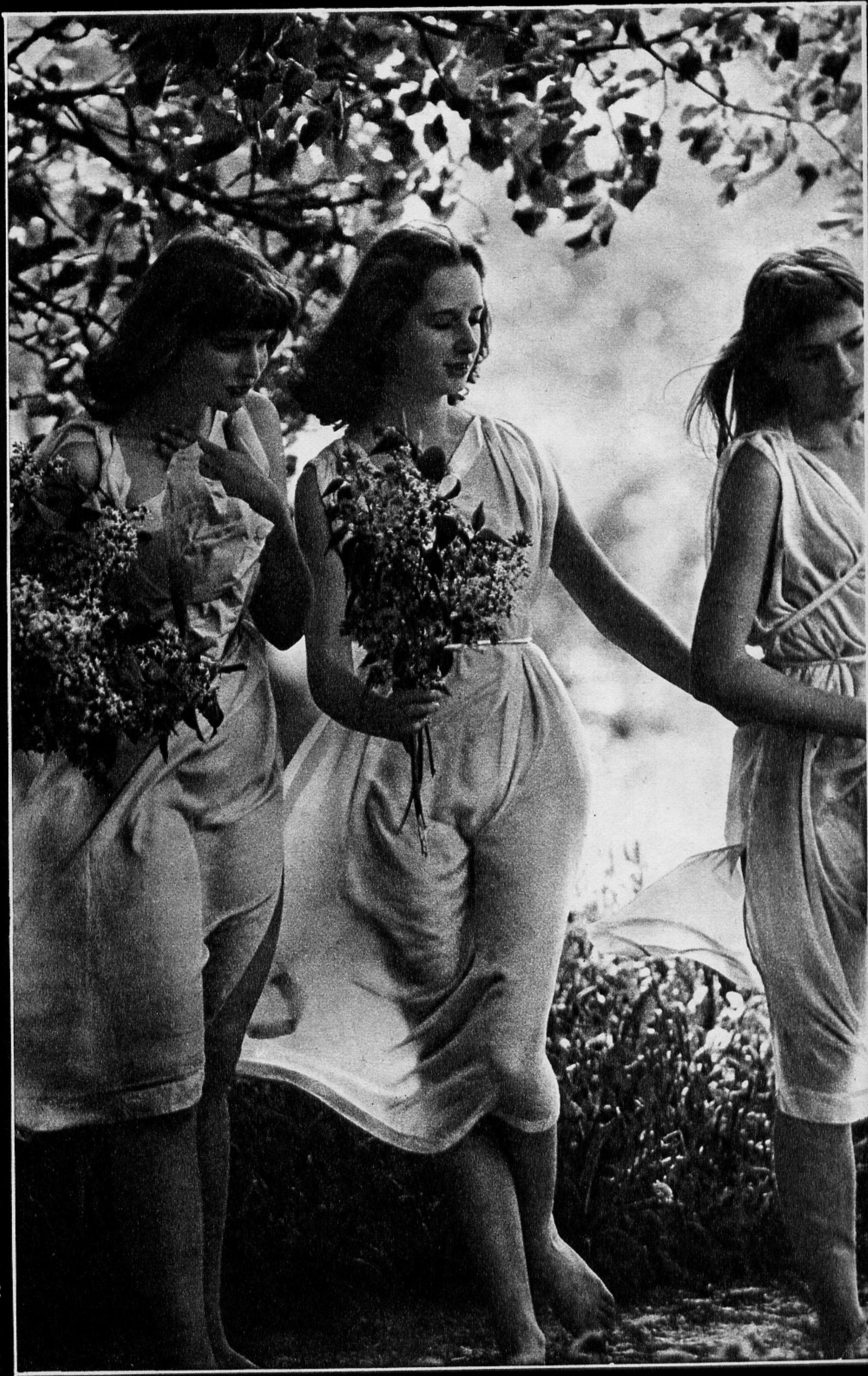




географическая данность, но — социология пустыни: отношения человека и пустыни, а еще конкретней — преображение пустыни человеком. Отсюда — почти полное равнодушие Зельмы к экзотике, красивым (постановочным или подсмотренным, безразлично) кадрам.
Еще — из нашего разговора:
— В фотоочерке «Весна в Каракумах» довольно четко просматривается сюжет...
— Правильней было бы сказать, что это связный рассказ. Сюжет — слишком жесткая конструкция...
— Это сделано из принципиальных соображений, придумано заранее или появилось случайно, когда материал был отснят и уже потом из него смонтирован очерк?
— Я уже говорил, что заранее представлял себе очерк почти полностью. Поясню подробнее: среднеазиатский материал настолько хорошо мне знаком, что уже нет необходимости в общих размышлениях, гораздо важнее определить место каждого кадра в общей, цельной картине.
— В этом смысле, мне кажется, особенно показателен снимок с парусниками. Видимо, он в наибольшей степени подтверждает только что сказанное вами: взятый отдельно, сам по себе, он не производит особенного впечатления — лодки как лодки! — но в очерк очень хорошо вписывается.
— Мне тоже так кажется. Ведь это снято не где-нибудь в средней полосе, а в пустыне! Расхожее выражение «верблюд — корабль пустыни» теперь, видимо, окончательно придется сдать в архив...
Глядя на снимки из очерка «Весна в пустыне», и вправду видишь, что солнце пустыни — разное. Белое, красное, багровое. И еще — доброе, ласковое, дающее свет и тепло, а иногда — злое, испепеляющее. Но на снимках Георгия Зельмы и пустыня — разная. Бесплодная вчера, цветущая сегодня.
Преображение...



КОНКУРС СФ/79



РОМУАЛЬДАС РАКАУСКАС ИЗ ЦИКЛА «ЦВЕТЕНИЕ»

Михаил Леонтьев **Мурманский почерк**

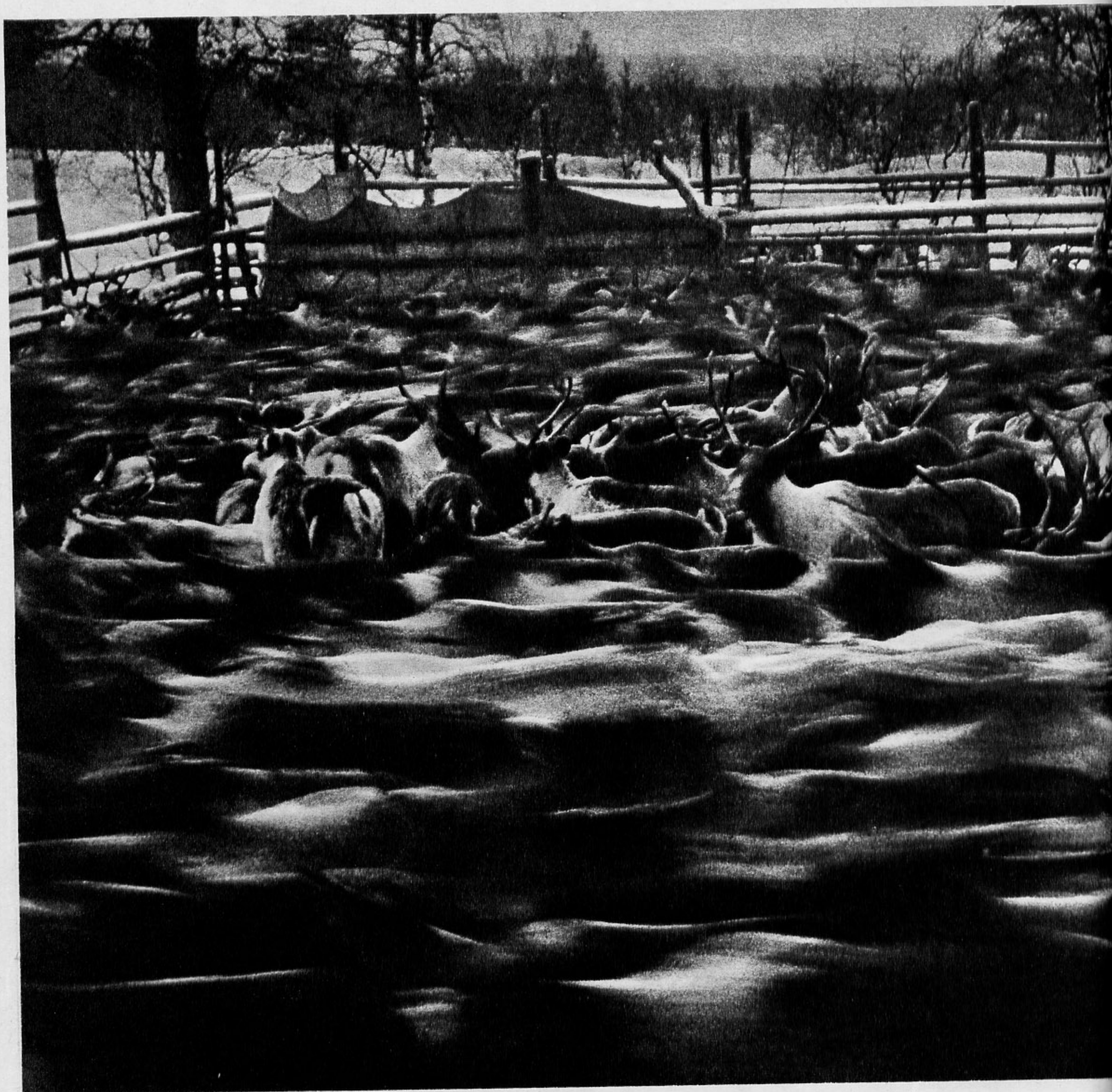
В нашем фотографическом мире есть регионы, которые имеют свое четко выраженное творческое лицо. Мы знаем, например, об отличительных признаках литовской и грузинской фотографии.
Думается, к такого рода регионам стоит причислить наши северные фотоклубы — мурманский, магаданский, норильский, северодвинский, хотя они и отделены друг от друга тысячекилометровыми расстояниями.
На этих страницах — рассказ об одном из клубов, мурманском. Коллектив, функционирующий при ДК имени С. М. Кирова, — ветеран фотолюбительского творчества на Севере, ему исполняется 20 лет. Его цели и задачи, поиски и находки, удачи и поражения, сложившийся стиль и выбор сюжетов типичны для перечисленных клубов.
По адресу любителей часто звучит упрек: в снимках нет примет края, где вы живете. Ваши пейзажи увидены словно на другой планете. Люди на ваших снимках лишены местного своеобразия.
Когда смотришь работы мурманчан, не покидает ощущение, будто разбираешь коллекцию, специально подготовленную для конкурса или выставки под девизом «Край любимый». Но вся штука в том, что не специально подготовлены, подобраны эти снимки. Мурманчане во всех своих фотоработах — люди, влюбленные в свою землю. Они не стесняются этой своей влюбленности и в то же время не декларируют ее. Их любовь спокойна и, я бы сказал, интеллигентна. Она выражается в том, что на снимках всегда присутствует Север — то, что только для этого края характерно, что его отличает, что заставляет его любить. Да, присутствует, что по Ожегову означает «находится в данное время». Это не Север вообще, опоясанный ленточкой Полярного круга, а север мурманский, север именно данного времени. Приметы его легко читаются в аккуратных белых коробках домов, вросших в мерзлый грунт, в линиях электропередач, в лицах людей, деловито выполняющих нелегкую работу. Край этот мурманские фотолюбители снимают давно



С. БАРХОВ ФЕВРАЛЬ

Л. ГЕЛЬДЕРМАН СЕВЕРЯНКИ





и много. Трудно назвать область жизни, не нашедшую так или иначе отклик в их творчестве. Когда предпринимались попытки издать фотоальбом о Мурманске, целиком состоящий из кадров фотолюбителей, то оказалось, что в их снимках нашли отражение буквально все возможные темы, связанные с Севером. Природа и недра края, архитектура, сельское хозяйство, экономика, мореходство, жизнь северных народностей, международные контакты мурманчан и т. д.

Альбом в силу разных причин не был составлен. Но дело не в этом. Такое разнообразие сюжетов могло появиться на свет только у людей, чувствующих потребность в создании летописи времени, в котором живешь.

Иногда слышишь мнение: мурманчане берут колоритом, «самоигральной» экзотикой своего края. Дескать, сама природа здесь такова: перенеси ее черты на фотопленку — и никакого сюжета не нужно. Но поисками экзотичных кадров занимаются многие, и это уже стало штампом; колоритнейшие, по всем признакам, снимки похожи друг на друга. Умение отыскать благодарный материал для фотографии в красоте природной не менее ценно, нежели способность видеть нечто важное и значительное в обычном, рядовом, повседневном. Мурманчане умеют делать и то и другое. Они легко обходятся без фотографических фокусов, изысков фотопечати, без головокружительных ракурсов. Их мало интересует такого рода «высший пилотаж» в фотографии.

Пора сказать и о послужном списке клуба.

Основные награды:

международная выставка в Ростоке (ГДР) — Гран-при;

международная выставка в Берлине «Любовь, дружба, солидарность» — золотая медаль;

международная выставка в Одессе «Фотомарина» — приз «Зуб кашалота»;

клуб — лауреат первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся.

Члены клуба участвовали в 300 выставках.

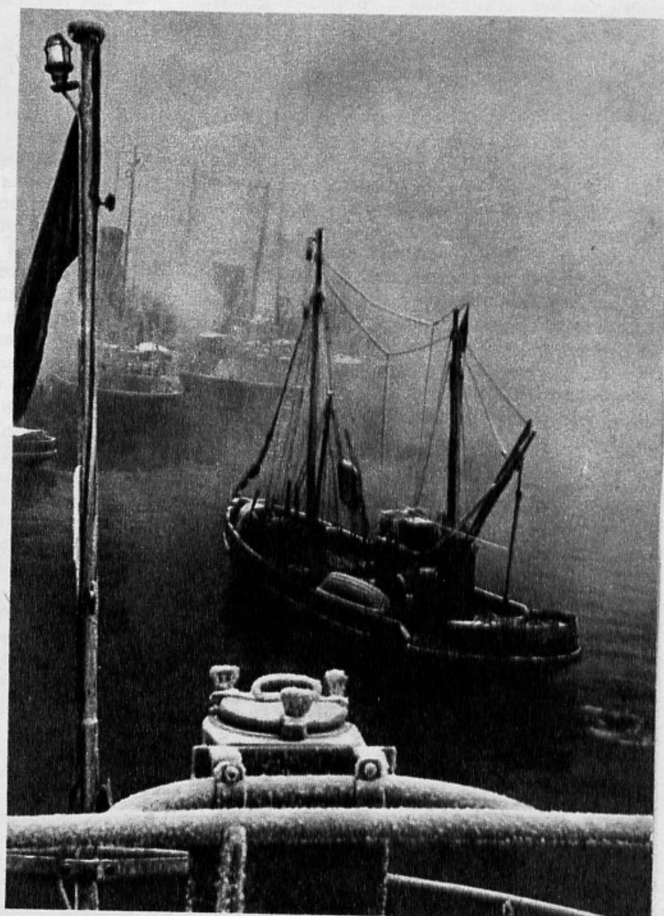
Это — лавры. Это — праздники, «звездные часы». Важно, что не менее увлекательны будни, когда идет нормальная творческая жизнь. Полярный день спешит сменить полярную ночь. Это значит, наступает напряженная пора для фотолюбителей. Все-таки Север, своя специфика...

Л. ГЕЛЬДЕРМАН КОРАЛЬ

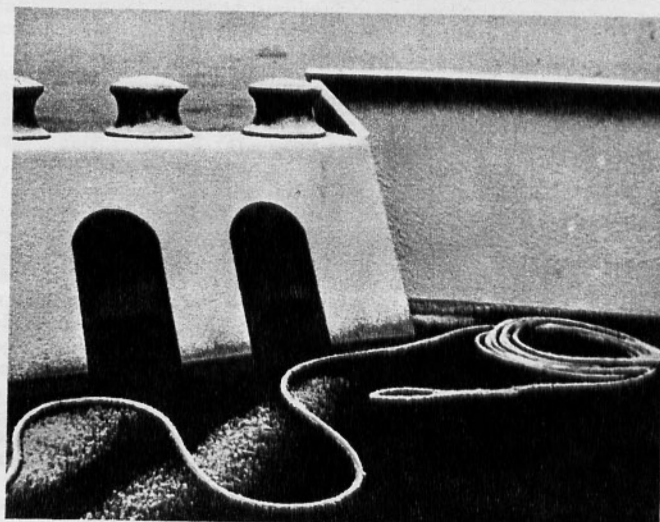
С. БАРКОВ 8-Й МИКРОРАЙОН

И. ЯЩЕРИЦЫН В ПОРТУ

С. БАРКОВ «УДАВ»







Цвет: форма и содержание

На повестке дня — разговор о функции цвета в фотографии. Корреспонденты «СФ» Эдуард Белтов и Павел Ивченко берут интервью у фотографа Валерия Плотникова.

— Готовясь к этому разговору, мы еще раз просмотрели цветные портреты, стараясь уяснить принципы вашей работы с цветом. При этом имеется в виду не чистая техника — выбор пленки, например, хотелось бы поговорить о живописных принципах...

— Не знаю, может ли речь идти о принципах или, скажем, о методе — я, вообще говоря, не очень склонен к теоретизированию, но уже в самой постановке вопроса заложен, видимо, и ответ: работая с цветом, я действительно пытаюсь мыслить живописно.

— Это состоит в какой-то связи с вашим художественным образованием?

— Очень может быть. Хотя я никогда не занимался «чистой» живописью, а вернее, специально не учился этому, — всегда, как мне казалось, чувствовал цвет.

— Какова же роль цвета в ваших портретах? Следует ли его рассматривать как содержательный элемент, как одно из средств создания характера?

— Пожалуй, нет. Я стремлюсь к предельной декоративности цвета. Думаю, что никакой психологической нагрузки цвет в моих работах не несет. В какой-то мере причиной тому — несовершенство техники.

— Фотографической?

— Не только. Полиграфической — тоже. И поскольку я знаю наперед, что целый ряд задач, которые хотелось бы решить при помощи цвета, неразрешимы, я вынужден ограничиться декоративностью как более простым вариантом использования цвета.

— Давно подмечено, что ваши портреты срежиссированы, поставлены. Относится ли это также и к цвету?

— Да, я стараюсь организовать цветную вещь как живописную: тщательно продумываю соотношение тонов, цветовую гамму, общий колорит. Это наиболее интересная и, может быть, наиболее творческая часть работы.

— И наиболее трудная?

— Я бы не ставил вопрос таким образом. Просто, как мне кажется, этот этап наиболее ответствен, что ли. Видите ли, бывают случаи, когда увлекаешься решением формальных задач — именно тех, которые связаны с цветом — и забываешь о главном. Вот, например, портрет актрисы Антонины Шурановой, работа над которым потребовала огромных усилий, тщательно разработанной цветовой партитуры, но результат — увы! — меня не удовлетворил. На предварительном этапе работы я, казалось бы, все учел, и главное — необходимость в белые ночи (именно в белые ночи!) поймать первый луч солнца, тот, знаете, неяркий, рассеянный свет первого луча, который не оставляет ярких бликов на предметах, а как будто нежно гладит их. И все вроде бы получилось, как задумано: фосфоресцирующие стены домов, серебряно-тяжелая вода, трепет первого луча на лице актрисы... Все, кроме одного, — портрета актрисы Антонины Шурановой. Многим эта работа нравится, но я сам для себя считаю ее неудачей, поучительной творческой ошибкой, примером удачного решения формальных задач и — неудачи в портрете. Будь вместо этой актрисы натурщица — работу можно было бы считать удавшейся...

— В этом, видимо, и таится опасность подхода к цвету как чистому декору?

— Безусловно. Ведь цвет должен работать на продолжение образа, а не существовать вне зависимости от него. Главное помнить, что цвет — элемент вспомогательный, хотя и требующий огромного внимания к себе.

— Из опыта вашей работы над портретом Антонины Шурановой ясно, что работа на натуре требует большой наблюдательности...

— ...И терпения! Скажем, я знаю, что в определенном месте, в середине сентября, в три часа пополудни...

— ...А если в три с четвертью?

— ...Нет, именно в три часа солнечный свет падает таким образом, что желтый и красный цвет листьев дает необычайно интересную гамму. И еще я знаю, кого именно я буду снимать...

— Это существенно для этого места и для этого времени?

— В высшей степени! Но в этом году тот, кого я должен снимать, не смог приехать, в прошлом году, как на грех, не было солнца...

— Живописец по сравнению с вами находится в лучших условиях, не так ли?

— Конечно! Он же может писать по памяти. Или, сделав определенное количество этюдов, использовать их потом в работе над большой вещью. У меня же цветовое решение складывается, как правило, сразу и в процессе работы почти не меняется. Например, цветовое решение портрета грузинского художника Ладо Гудиашвили было найдено сразу и, как мне кажется, довольно удачно.

— Красное пятно на переднем плане — не разрушает ли оно цветовой гармонии? Честно сказать, этот интерьер показался нам слишком «организованным»...

— Нет, нет, ни в коем случае! Этот интерьер — не декорация в прямом смысле слова, он органичен для Гудиашвили. Просто нужно знать его живопись, стиль его жизни. Ведь стиль жизни — это продолжение характера, не правда ли? Яркое же пятно, по-моему, вполне уместно — оно не разрушает цветовой гармонии интерьера, но в то же время разбивает некоторую монотонность цветовой гаммы. К тому же, заметьте, слегка подсвеченная глубина создает ощущение пространственного, а не плоскостного изображения.

— Возвращаясь к разговору о живописных истоках: могли бы вы назвать художника, школу или направление в искусстве, которое сформировало ваши художественные привязанности, определило ваш стиль...

— «Мир искусства». Да, «Мир искусства» как направление, не только показавшее огромные декоративные возможности цвета, но использовавшее цвет как конструктивный элемент. Великолепно умение «мирискусников» передавать с помощью цвета ощущение. Понимаете, именно ощущение, а не состояние. Не сиюминутность состояния, а длительность, почти вечность ощущения. Мне, признаться, очень бы хотелось добиться, чтобы цвет в моих работах воспринимался не как краска — красная, желтая, синяя, а как чувство, эмоции...

— Всегда ли вы уверены в техническом успехе съемки?

— Пока не увижу результат, во мне бродит какой-то затаенный страх. Хотя во время съемки я, как правило, предугадываю те «моменты истины», к которым стремлюсь.

— Не секрет, что портретируемые — люди известные, занятые, иной раз крутого характера. Видимо, перед съемкой все готово, рассчитано и приходится спешить?

— Отнюдь нет. Первое — человеку необходимо привыкнуть к обстановке, условиям съемки, и я, подобно врачу перед пациентом, перебирая свой инструментарий, устанавливаю свет, как бы вовлекая его в круг своих забот, и успокаиваю. Наверное, вы замечали, что первые кадры редко бывают удачны: не хватает собранности. Съемку начинаю на черно-белую пленку, вторая кассета с цветной всегда наготове. В любом случае делаю дубль на черно-белой пленке.

— Вы пользуетесь в основном одной камерой «Хассельблад» с тремя объективами. Не мало ли? Ведь есть моторные приводы, насадки, возможности дубль-экспонирования...

— Моторные камеры, я считаю... как бы это сказать, «негуманными», что ли. Фактура?.. Она интересна не привнесенная, а реальная, которая доставляет настоящую, а не показную радость. В освещении обхожусь немногим — зонтом с тремя блицами, что позволяет получить мягкий, интенсивный свет, сдержанный, «деликатный» цветовой контраст, мягкость при переходах к фону. К тому же нет необходимости «закрепощать» модель в определенной фазе движения.

Техника, с моей точки зрения, — это прежде всего уважительное отношение самого фотографа к качеству фотографии. Если говорить о качестве слайда, то я понимаю его как однозначность трактовки, законченность композиции, когда не требуется дополнительного кадрирования, запечатки или каких-либо добавлений. В этом случае авторское право на определение границ снимка должно сохраняться.

— В ваших парных портретах заметна дифференциация света. Как это достигается?

— В портрете с Алисой Фрейндлих применено легкое маскирование зонта сверху, что позволило смягчить цветовой контраст верхней и боковых частей кадра. В другом случае близкое расположение зонта создает заметную разницу в яркости лиц портретируемых, а длиннофокусный объектив позволяет «собрать» композицию.

— Импульсные лампы — коварная вещь, когда приходится снимать пространственные композиции...

— Да, но центральные затворы позволяют включать блиц на любой выдержке, согласовав лишь диафрагму и расстояние. Тем самым можно варьировать соотношение яркости фона и переднего плана. Например, портрет Ладо Гудиашвили я снимал с блицем при диафрагме 8, выдержка 1/2 секунды (чтобы деталировать фон) плюс дополнительная подсветка по углам зала. Этот принцип можно применить к портрету, фоном для которого будет реальный пейзаж.

— Только фоном? Или действующим лицом тоже?

— Именно фоном, потому что для меня единственным и главным действующим лицом был и есть человек.



Ладо Гудиашвили.
Этот интерьер — не декорация, он органичен для Гудиашвили



Ольга Гобзева.
Проливной дождь неожиданно помог — в портрете появилось настроение



Антонина Шуранова.
...Пример удачного решения формальных задач...



Алиса Фрейндлих и Игорь Владимиров.
...Маскирование зонта... позволило смягчить цветовой контраст верхней и боковых частей кадра

ФОТО **ВАЛЕРИЯ ПЛОТНИКОВА**

Валерий Генде-Роте **Тонкости профессии**



ФОТО
ЕВГЕНИЯ КАССИНА







ФОТО
ЕВГЕНИЯ КАССИНА



МАЛЯРЫ

СЛАВЯНКА

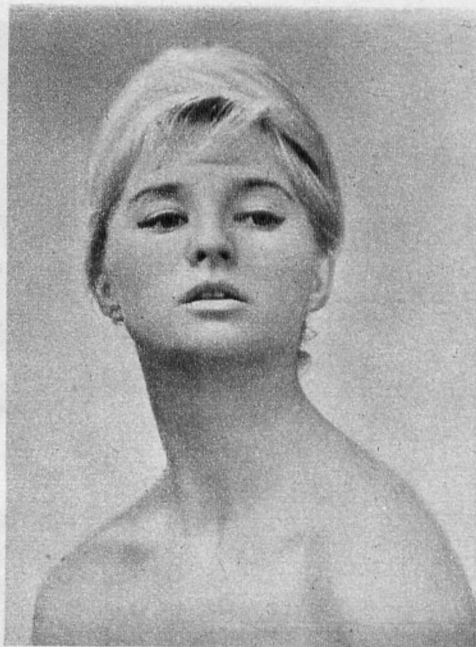
ЛЮБИТ — НЕ ЛЮБИТ...

ВОДА ПРИШЛА В КАРАКУМЫ

КОМПОЗИТОР ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

«Вода пришла в Каракумы», «Любит — не любит...», «Славянка» — фотографии моментально возникают в памяти, когда кто-то называет имя моего друга Евгения Кассина. Мы знакомы более двадцати лет, из которых половину проработали в Фотохронике ТАСС. Для меня он по-прежнему Женя, хотя возраст его приближается к пятидесяти. Одни из нас любят, чтобы их называли фотожурналистами, другие — фотокорреспондентами, и лишь немногие предпочитают именоваться фотографами. К последним относится и Кассин. К этому следует добавить, что эпитет «лирический» сопровождает фотографа Евгения Кассина постоянно.

Нельзя быть мастером, не освоив досконально всех тонкостей профессии. Аксиома? Ничего подобного. Судя по выступлениям критиков и тех, кто профессионально занимается фотографией, просто фотографов у нас нет — есть одни мастера. Неважно, что иной из этих «мастеров» не умеет грамотно проявить пленку и напечатать снимок, — ощущение превосходства в этом случае вполне компенсирует недостаток профессионализма. Дешево мы ценим себя. И слова — тоже... Я помню, как Женя проводил часы в ателье, изучая рисунок светотени, отбрасываемой обыкновенной канцелярской скрепкой. Впрочем, иногда он «развлекался» подобным же образом с каким-нибудь другим предметом. А уж время, потраченное им на освоение портретной съемки, просто не поддается учету.



Евгений Кассин пришел в фотографию во второй половине пятидесятых годов. Демобилизованный солдат, в прошлом страстный фотолюбитель, стал учеником в Фотохронике ТАСС. Лучшей школы для фотокорреспондента в то время, наверное, не было.

Его первым учителем был Николай Алексеевич Кулешов, весьма бережно относившийся к творческим поискам своего подопечного и всеми возможными способами подогревавший его интерес к собственно фотографии.

Нельзя говорить о формировании личности «лирического фотографа» Евгения Кассина, не сказав о тех, кто этому формированию способствовал. В первую очередь это Вадим Владимирович Ковригин, человек, обладавший почти абсолютным фотографическим вкусом, создавший сам немало превосходных работ и ныне незаслуженно забытый. Именно он был первым и беспощадным ценителем нашего творчества. Наш редактор Петр Семенович Клячко учил нас широко смотреть на жизнь, выжимать из объектов съемки все, что можно. И, наконец, главный редактор Фотохроники ТАСС Николай Васильевич Кузовкин — именно он послал ученика (!) Кассина в ответственную командировку на строительство Каракумского канала. И ученик оправдал доверие.

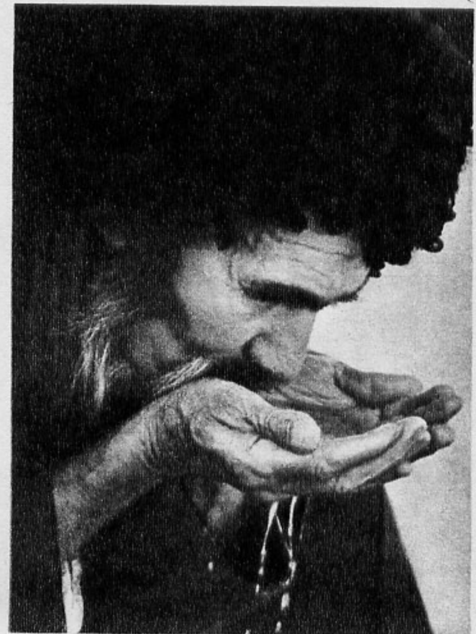


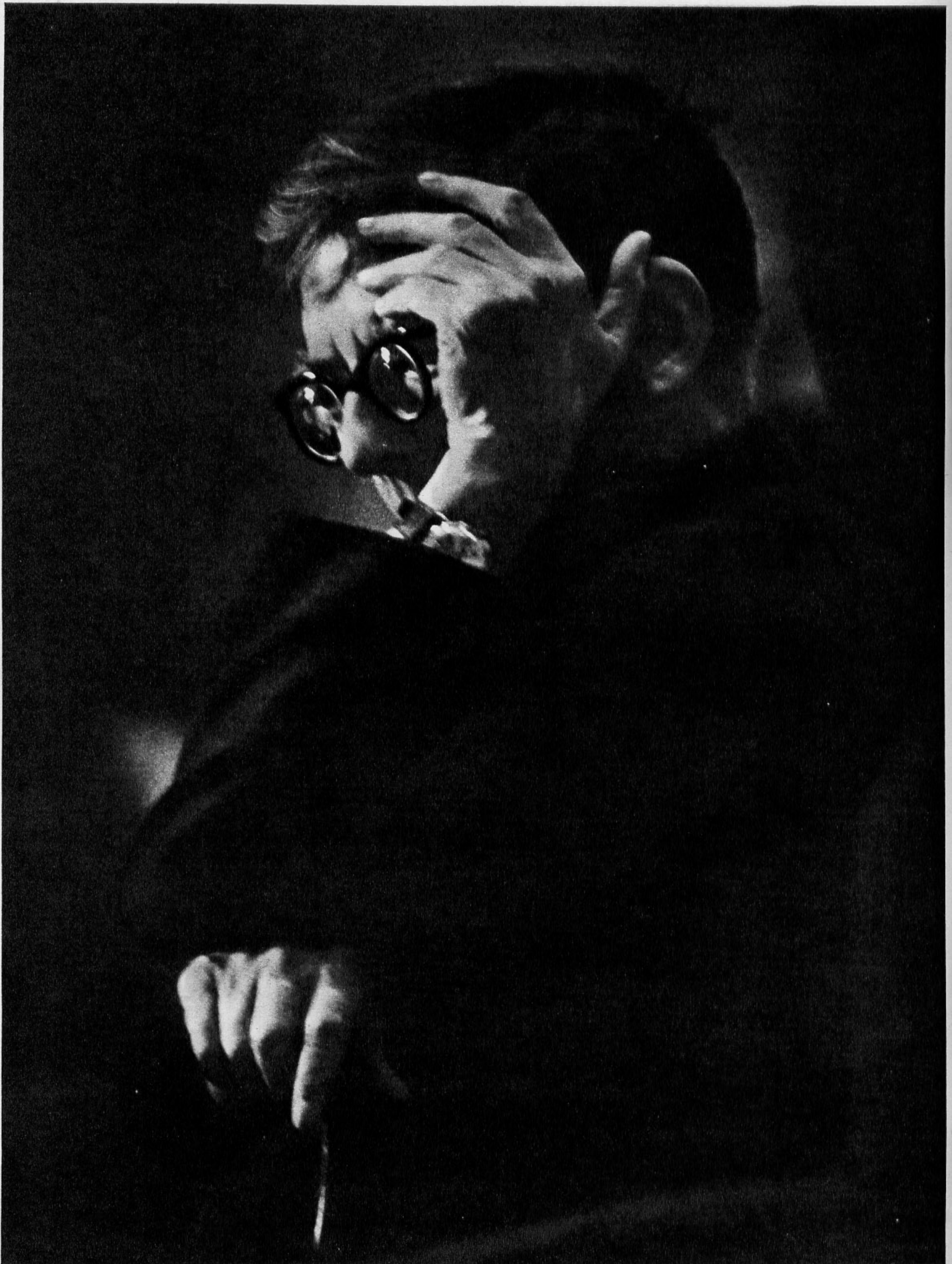
Но «времена меняются и мы меняемся вместе с ними». Кассина все больше стал увлекать цвет, работа крупноформатной камерой. Появилось, наконец, и долгожданное фотографическое издательство «Планета».

И Кассин нашел себя еще раз. Теперь — в работе над книгой. Альбом «Волга», снимавшийся им вместе с Марком Редькиным на протяжении четырех лет, — лучшее, на мой взгляд, фотографическое издание такого рода, когда-либо выпускавшееся у нас в стране.

Отдельно нужно сказать о работах Евгения Кассина, посвященных тому, что связано с Пушкиным и Есениным. Только досконально изучив творчество поэтов, можно было создать фотографические книги, подобные тем, что сделаны Кассиным, — «В краю великих вдохновений» (совместно с В. Савостьяновым) и «Я более всего весну люблю» (совместно с М. Редькиным). Мне особенно нравится последний альбом, посвященный Сергею Есенину: фотографический аккомпанемент стихам здесь просто бесподобен, не слышно ни одной диссонирующей ноты. Чего стоит один лишь снимок мчащихся через радугу лошадей!.. Я очень люблю техничного Владимира Савостьянова, мне импонирует энергичный Марк Редькин, но в этих альбомах, да простят меня мои друзья, все-таки больше всего — от Кассина. Последнее время Евгений Кассин работает с художником Григорием Расторгуевым. Их капитальные и очень сложные работы, посвященные А. С. Пушкину и Л. Н. Толстому, еще не вышли из типографии.

Мне думается, что рассказ о них должны вести сами авторы, — это было бы весьма полезно для многих. В заключение хочу предупредить некоторые вопросы читателей. Работа с цветом сегодня у нас организована очень плохо. Нормы расхода пленки на каждый принятый издательством диапозитив не соответствуют ни одному разумному критерию. Вернувшийся из типографии слайд бывает настолько поврежден, что использовать его еще раз невозможно. Так и получается, что у фотографа нет архива собственных произведений. Евгений Кассин, увы, не является исключением, и знакомиться с его творчеством приходится в библиотеках...





Искусство существует в движении

Новое платье короля?

Уважаемая редакция!
Я с интересом встретил статью В. Кичина о творчестве Виталия Бутырина («СФ», 1978, № 8). Есть о чем поспорить. Мне очень нравится «Реквием»: в нем нереальность — море, вывернутое на небо, — уместна, она работает на тему. А вот «Сказки», хотя они и хороши по замыслу, я не принимаю. Фигуры из пены очень интересны, но дети, по-моему, не увязываются с верхней частью снимка. «Легенда» действует на меня отталкивающе. «Аппассионата» — нереальное сочетание реальных «кубиков» действительности — слишком глубокий уход в символику...
В. В. Ванслов, известный искусствовед, характеризуя типичные черты модернизма, отмечает, что предметное содержание для модернизма становится несущественным, второстепенным, предмет важен лишь в качестве повода для субъективного самовыражения. Отсюда и возникновение основного принципа — принципа деформации реальности. Деформация приходит на смену верности натуре, а принцип отражения действительности заменяется принципом создания новой реальности.
Все это можно отнести к большей части творчества В. Бутырина. В. Кичин пишет: «...Из деталей привычного мира, как из детского конструктора, собран мир другой — неожиданный, небывалый, исполненный нового смысла». Так в этом же и состоит основной принцип модернизма!
В. Бутырин творит на грани реализма и модернизма, но эта грань — не лезвие ножа, а широкое плато, на котором каждый зритель сам проводит границу: к какому направлению ближе автор.
Нереальное сочетание реальных деталей приводит к разрыву действительной реальности, к ее деформации, к нарушению естественности восприятия.
Работы всех художников адресованы единомышленникам, но каким? Единомышленниками могут оказаться и представители чуждого нам искусства.
Критики в пух и прах разбили тех фотографов, которые подражали классической живописи, говоря, что фотография должна использовать свои оригинальные возможности, в первую очередь документализм. Почему же теперь хвалят тех, кто начинает отходить от документализма и подражает другому направлению живописи — модернистскому?
Говоря о положительном явлении взаимопроникновения различных форм искусства, В. Кичин пишет: «Сегодня все смешалось». Вот это и плохо, когда все смешивается. От безудержной мешанины (впрочем, как и от неоправданного пуританства) страдают и кино, и театр, и фотография.
Говоря о сложности, многогранности творчества некоторых художников, иногда говорят о том, что художник не хочет ориентироваться на неразвитое эстетическое сознание, на «неподготовленного» зрителя. Не приводит ли такая направленность к созданию своеобразного кода условных знаков — символов, формальных приемов творчества, смысл которых улавливается узким кругом, «сектой» зрителей, усвоивших этот условный язык? Остальные остаются «неподготовленными» к тому, чтобы увидеть «новое платье короля». А король-то голый!
Надеюсь, что разговор о фотопроизведениях, находящихся на стыках направлений, будет продолжен с взаимной пользой для союзников и противников, так как только в споре рождается истина.

А. ПРОХОРОВ,
Москва

От редакции

В своем письме наш читатель А. Прохоров делает попытку критически осмыслить творчество фотохудожника В. Бутырина, отличительной чертой которого является стремление «деформировать» привычные нам черты мира, выйти к философскому обобщению. Читатель ставит ряд вопросов, связанных с взаимоотношениями реализма и модернизма в современном искусстве — в частности, искусстве фотографии.
Эти теоретические проблемы, судя по письмам, интересуют многих наших читателей. В связи с этим редакция обратилась к искусствоведу А. Липкову и философу-эстетику Ю. Бореву с просьбой высказать свою точку зрения не только на творческий поиск, продемонстрированный в работах В. Бутырина, но и на эстетическую проблему в целом. Являет ли собой творческий арсенал фотографии нечто раз навсегда сформированное или это явление подвижное, развивающееся? Каковы направления этого развития? Где проходят границы, за которыми мы покидаем территорию реализма, а поиск новой выразительной формы становится поиском формальным? Публикуя статьи А. Липкова и Ю. Борева, мы приглашаем наших читателей принять участие в разговоре.

Александр Липков,
кандидат искусствоведения

Фотография: границы творчества?

Фотоработы Виталия Бутырина — работы и впрямь необычные, спорные, не копирующие жизненную реальность, но создающие из элементов реального мира особый, поэтический, метафорический, фантастический мир.
Новизна, непривычность фотографий Бутырина (при всем том, что он не одинок в своих поисках — есть и другие мастера, экспериментирующие на том же пути) не могли не вызвать споров, разноречивых мнений. Отражение этих противоречивых оценок — письмо читателя А. Прохорова, пришедшее в редакцию.
И сами фотографии, и статья В. Кичина, им посвященная, привлекли его внимание, но более всего насторожили. В работах Бутырина читатель увидел опасную угрозу проникновения модернизма, уступки нашим идейным противникам. Почему, категорически ставит вопрос А. Прохоров, «теперь хвалят тех, кто начинает отходить от документализма и подражает другому направлению живописи — модернистскому?» Главная опасность проникновения модернизма заключена, по его мнению, в деформации реальности, приходящей на смену верности натуре, в создании новой реальности взамен отражения действительности.
Что можно сказать в ответ читателю? Деформация реальности вообще лежит в природе искусства — на то оно и искусство. Меншиков на известной картине Сурикова не мог бы распрямиться: габариты избы явно не по росту героя картины. Но именно это и создает нужное художнику ощущение опальности когда-то всесильного вельможи: опустившийся над ним потолок согнул, придавил его. Лошади, мчащиеся, распластав ноги, на картине Жерико «Скачки в Эпсоме», никогда, даже на кратчайшую долю секунды (моментальные снимки фаз движения доказывают это), не могли бы принять такого противоречащего законам анатомии положения. Но именно из этого рождается ощущение стремительности, полета. Оба эти примера почерпнуты из реалистической живописи и множить подобные им можно до бесконечности.
А фотография? Может быть, она не деформирует реальность и все передает, так сказать, «один к одному»?
Но фотообъективы, которыми пользуются мастера и любители в повседневной практике, свидетельствует о том, что подавляющее большинство их — и «телевики», и «широкоугольники» — глядят на мир под иным, отличным от человеческого глаза углом. А иной угол зрения — уже деформация реального мира, уже перспективное искажение соотношений, предметов, а значит, и иная авторская мысль, вырастающая из «механически» схваченной картины действительности.
Неужели же надо отказаться от богатства возможностей, даваемых фотографу разнообразием оптики, от светофильтров, позволяющих вводить коррективы (в том числе и произвольные коррективы) в фиксируемую на пленке реальность, и прочего арсенала технических приспособлений и приемов, используемых в фотографии, во имя верности «основе фотографии — документализму»?
В общем, проблемы, поднятые в письме А. Прохорова, много шире, чем собственно оценка данных, конкретных работ Бутырина. Речь идет о самом праве художника на эксперимент, на расширение привычных рамок искусства, на поиск. Поиск не может ограничиваться — во избежание всевозможных ошибок — лишь территорией, уже разведанной и освоенной. Искусство — в том числе и фотография — в своем движении постоянно ведет поиск новых выразительных средств, совершенствует свой образный язык, испытывает свои возможности в новых, необычных сферах.
...Изобретая фотографию, Ньепс и Дагерр вовсе не ставили своей задачей создать новое искусство: они лишь разрабатывали технический способ фиксации и воспроизведения изобразительной информации.
Первый этап эволюции фотографии можно назвать этапом примитивного развития. Как искусство она еще не осознавалась.
Затем последовал этап заимствования. Фотография подражала практически всем направлениям в изобразительном искусстве: от салонного академизма и «передвижничества» до конструктивизма и беспредметничества. Однако путем всех этих имитаций она не обретала статус искусства, но лишь имитировала его.

На смену заимствованию пришло отрицание. Теоретики и мастера фотоискусства начали осознавать эстетические качества, заложенные в самой фотографии. «Ее успех настолько случаен, — проницательно отмечал Луи Деллюк, — что порой ее можно принять за воришку. Жест, схваченный «Кодаком», редко когда — жест, который нам хотелось бы зафиксировать. Однако от этого она только выигрывает». Именно эта случайность, неповторимость схваченного мгновения, подлинность запечатленной жизни, человеческого переживания, подлинность факта становятся краеугольными камнями нового отношения к фотографии. «Фотография должна быть **фотографична**, а живопись — **живописна»**, — провозглашают мастера фотографии, программно заявляя о независимости своего искусства от старших муз. Природу фотографии ищут в динамике взгляда человека с фотоаппаратом, остроте ракурса, в документальной, нережиссированной, нередактированной реальности, зафиксированной на бромистом серебре. Блестящие образцы такого искусства дают работы Александра Родченко, Анри Картье-Брессона.

И, наконец, сегодняшний этап фотографии — этап синтеза, где фотомастера, оставаясь верными собственной природе фотографии как искусства, не отказываются в то же время от приемов, откровенно заимствованных из живописи или графики, но переосмысленных в соответствии с законами фотографии. Многие сегодняшние фотохудожники не боятся фотографий поставленных, организованных, с использованием натурщиков, с привнесенными в кадр аксессуарами. Возрождается интерес к вмешательству фотографа в позитивный процесс, к использованию сложных техник печати и лабораторной обработки типа соляризации, к монтажным методам создания фотооригинала путем печати с нескольких негативов. Однако все эти поиски идут не по пути подражания живописи, но по пути расширения возможностей фотографии как искусства, для чего и привлекаются навеянные живописью решения.

Как относиться ко всем этим поискам, каковые, в частности, представлены и работами Виталия Бутырина? Отбросить их как нечто чуждое, противоречащее документальной природе фотографии? Пусть фотография будет фотографична, а живопись — живописна?..

Но таково уж свойство любых искусств, да и вообще человеческой природы, что им тесно в любых предписанных мерках. Им необходимо движение, развитие, отрицание установленных рамок, расширение границ доступного. Таков диалектический процесс и жизни искусства. Фотография не может не быть разной, как не могут не быть разными мастера, работающие в фотоискусстве.

Юрий Борев,
доктор философских наук

Реализм и «нереальное»

Читатель «Советского фото» А. Прохоров пишет, что нереальное сочетание реальных деталей в работах В. Бутырина приводит к разрыву действительной реальности, к ее деформации, к нарушению естественности восприятия. Именно в этом он видит черты, свойственные модернизму. Правильно ли это? Давайте вспомним «Нос» — произведение великого классика русского реализма Н. В. Гоголя. Эта повесть переполнена «нереальным сочетанием реальных деталей». Но тогда придется считать Гоголя родоначальником модернизма! А как быть с сатирическим преувеличением и заострением, с гротескной «деформацией», нарушающей «естественность восприятия»? Не сочтем ли мы модернистом Гойю? Ведь в его цикле «Капричос» много «деформаций» («сон разума порождает чудовищ», — писал по этому поводу Гойя). А Оптимистенко и Победоносиков в «Бане» Маяковского? Разве все их черты даны в реальных жизненных пропорциях? Нет. Поэт сатирически заостряет и преувеличивает бюрократические замашки, словоблудие и другие отрицательные черты. Другими словами, в обрисовке этих образов изменены реальные жизненные пропорции, произведена известная художественная деформация. Дает ли это основание для зачисления Маяковского в модернисты? Вряд ли автор письма сомневается в том, как следует ответить на этот вопрос. Видимо, выдвигая то или иное теоретическое положение, нужно «примерить» его не только на искусственно созданный манекен противника, но и на реальные фигуры, участвующие в реальном художественном процессе. Нельзя, например, полагать, что именно в модернизме «деформация приходит на смену верности натуре, а принцип отражения действительности заменяется принципом создания новой реальности». Получается, что признаком реализма является «верность натуре». Однако в повести «Портрет» Гоголь справедливо говорит о натуралистической картине, что в ней художник «так же был верен натуре», и натурализм ее проистекал по той причине, что в ней не хватало именно субъективного самовыражения, ибо художник брал предмет бездуховно — «не сочувствуя» ему. Создание новой реальности не следует противопоставлять принципу отражения действительности, зачисляя первое по ведомству модернизма, второе — реализма. Ведь всякий художник в той или иной степени создает «новую реальность», целый новый художественный мир, который многими своими параметрами может быть не похож на реальный мир («правдоподобие» еще не есть сама правда!). Юпитер, пожирающий своих детей, разве это у Гойи не «новая реальность» по отношению к действительности? А «Вий» Гоголя? Сколько неправдоподобного, нереального с точки зрения копирования жизни в самом высоком реалистическом искусстве? В нем Медный всадник скачет по потрясенной мостовой Петербурга, а пиковая дама подмигивает Германну с нарисованной карты, а Холстомер или Белый клык думают и чувствуют как люди, а Григорий Мелехов видит черное солнце, и т. д. Ни одно истинно высокое реалистическое произведение не есть простая копия действительности. И если художник-фотограф отказывается от фотокопирования реальности и создает свой художественный мир, то это не значит, что он не отражает действительность. И так поступает любой фотохудожник, даже работающий в манере самого непосредственно близкого к достоверности изображения действительности. Творческое создание «другого (художественного!) мира», «исполненного нового смысла» и отражающего действительность, не является основным «принципом модернизма», а есть общий признак искусства.

Вопреки мнению многих, документализм является не основой фотографии вообще, а основой лишь одного из ее регионов. Художественная фантастика в фотографии, фотореклама, фотомонтаж отнюдь не всегда и совершенно не обязательно основываются на документализме. И эта многожанровость фотографии никакого отношения не имеет ни к реализму, ни к модернизму. Так что и с этой стороны отдавать В. Бутырина в объятия «наших идейных противников» нет никаких оснований. Эстетика есть серьезная и по-своему точная наука, не терпящая «художественной самодеятельности», которая особенно нежелательна, когда теоретические выводы такой самодеятельности становятся инструментом слишком поспешных и небезобидных суждений.

Взаимопроникновение, взаимовлияние различных форм и видов искусства («все смешалось») — реальная проблема современного художественного процесса. А оценка А. Прохоровым этой особенности процесса — «вот это и плохо» — лишена какого-либо смысла, ибо иногда это хорошо, а иногда плохо, истина же всегда конкретна. Теперь по поводу «кода условных знаков». Без такого кода никакое общение, никакая коммуникация, в том числе и художественная, невозможны. На эту тему есть обширная литература, рассматривающая проблемы современной семиотики. Что же касается «неподготовленного» зрителя, то художник вовсе не должен потрафлять его вкусу, из этого родится не истинное искусство, а, скажем, поп-арт, то есть как раз одно из направлений модернизма. Когда бежишь от модернизма без теоретического компаса, легко заблудиться и прибежать туда, откуда бежишь. В. И. Ленин критиковал поэта Д. Бедного за то, что он идет за читателем, а «надо быть немного впереди». Так что ориентироваться на неразвитое эстетическое сознание, на «неподготовленного» зрителя художник вовсе не должен, его задача — в меру сил «подтягивать» неразвитое эстетическое сознание к высокому уровню. Если ориентироваться на «неразвитое эстетическое сознание», то лучшим читателем и зрителем будет гоголевский Петрушка, а высшими шедеврами творчества — лубок и частушка. И лубок и частушка по-своему хороши, но никак не заменят того, что «неразвитое эстетическое сознание» адекватно воспринять не может — «Божественную комедию» Данте, «Фауста» Гёте, «Медного всадника» Пушкина, «Мастера и Маргариту» Булгакова.

Но что же все-таки такое модернизм? Как всякое художественное направление, модернизм определяется не только своей поэтикой и своей системой художественных средств. Некоторые существенные элементы поэтики и художественные средства часто мигрируют из одного художественного направления в другое. И поэтому глубоко ошибаются те критики, которые, заметив, скажем, коллаж (художественное средство, введенное в обиход и широко применявшееся сюрреалистами) у того или иного художника, спешат причислить его к сюрреалистам. Художественное направление в первую очередь и главным образом определяется особой художественной концепцией мира и личности, выраженной в произведениях. С этой точки зрения модернизм есть художественное направление, утверждающее одинокую, эгоцентрически замкнутую, абсурдистскую, отчужденную, деидеологизированную личность, живущую в абсурдном и враждебном мире. Для сюрреализма, как течения внутри модернизма, характерно утверждение иррационального сверхчеловека, живущего в пугающей непознаваемо-мистической сверхреальности. Экспрессионизм — отчужденный и растерянный человек во враждебном ему мире. Экзистенциализм — человек одиночества и абсурда. Абстракционизм — бегство личности от банальной и иллюзорной действительности. Поп-арт — человек-приобретатель, деидеологизированная личность общества массового потребления. Таковы основные художественно-концептуальные параметры модернизма как художественного направления и основных течений внутри его.

«За социалистическое фотоискусство»

«ПЕНТАКОН» — «ОРВО» — 1979





Народные предприятия ГДР «Пентакон» и «Орво» объявляют XI Международный конкурс «За социалистическое фотоискусство». Конкурс должен способствовать дальнейшему укреплению сотрудничества между социалистическими странами в области художественной фотографии.
В состав Международного жюри входят главные редакторы фотографических журналов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии, Югославии и представители предприятий «Пентакон» и «Орво».

КОНКУРС ПРОВОДИТСЯ ПО СЛЕДУЮЩИМ РАЗДЕЛАМ:

1. Человек — созидатель своей жизни.

Основные тематические направления — борьба за мир и социальный прогресс, сотрудничество стран социалистического содружества и международная солидарность; становление личности и отношения между людьми; рост промышленного и сельскохозяйственного производства; забота об охране окружающей среды; развитие культуры и искусства.

2. Спорт.

Фотографии этой группы должны показать значение физической культуры и спорта в формировании личности и организации досуга в соответствии с идеями олимпизма, гуманистическую роль физической культуры и спорта.

3. Прекрасное — рядом (цветные работы).

Фотографии этой группы должны продемонстрировать красочность окружающего нас мира. В первую очередь желательно показать новое строительство, предметы, ежедневно окружающие человека дома, на работе, на отдыхе и т. д.

4. Свободная тема.

Эта группа включает фотографии, которые нельзя отнести ни к одной из перечисленных групп, но которые демонстрируют уровень современной фотографической техники. В соответствии с основными целями конкурса, эти фотографии должны быть реалистическими и свидетельствовать о стремлении авторов к новым творческим поискам.

5. Фотосерии.

УСЛОВИЯ УЧАСТИЯ В КОНКУРСЕ:

В конкурсе могут принять участие фотолюбители, фотожурналисты и профессиональные фотографы, живущие в одной из стран социалистического содружества.

Каждый участник может прислать всего 5 черно-белых снимков (ненаклеенных) и 5 цветных снимков или слайдов. Серии, состоящие не более чем из 6 фотографий, считаются за один снимок.

Слайды могут быть любого формата, снимки — 18×24 см (диапозитивы форматом 24×36 мм должны быть вставлены в пластмассовые рамки).

Все представленные работы должны быть сделаны в 1978 и 1979 годах камерами или на пленках производства ГДР.

На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название работы, номер тематической группы, на каждом диапозитиве следует указать фамилию автора, название работы и на отдельном листе — адрес автора и тематическую группу.

Снимки и диапозитивы высылаются в редакцию журнала «Советское фото» до 10 сентября 1979 года. Присланные работы не рецензируются и не возвращаются.

Результаты конкурса будут опубликованы во всех фотографических журналах социалистических стран.
За лучшие работы установлено 260 премий.

Лучшая фотографическая работа будет отмечена почетным кубком.

Вручение премий советским авторам будет происходить в Торговом представительстве ГДР в СССР.

Редакция журнала «Советское фото» приглашает читателей принять активное участие в конкурсе.

«ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ»

Всесоюзный конкурс детской фотографии

В связи с Международным годом ребенка Красногорский механический завод (КМЗ) и редакция журнала «Советское фото» объявляют фотоконкурс «Глазами детей». К участию приглашаются учащиеся средних школ, детские фотокружки и фотоклубы.
Тематика конкурса самая разнообразная: труд, быт, отдых советских людей, жизнь пионерских организаций, торжественные мероприятия, занятия спортом, каникулы школьников, красота родной природы.
Каждый из вас может прислать не более десяти, а фотоколлектив — не более тридцати работ форматом от 18×24 до 30×40 см и по одному контрольному отпечатку (13×18 см). Отпечатки не должны быть наклеены на картон.
На обороте снимков разборчиво напишите их название, свою фамилию, имя, отчество, домашний адрес с почтовым индексом, возраст, класс, фамилию руководителя кружка (клуба).
По итогам конкурса будут организованы выставки детской художественной фотографии в Москве (в редакции «СФ») и в Красногорске (в выставочном зале КМЗ). Поэтому работы авторам не возвращаются. Все авторы выставочных работ получат дипломы участников, каталоги и значки.
Для победителей конкурса учреждаются: Гран-при, ценные призы и почетные дипломы КМЗ и «СФ».
Последний срок приема работ — 30 апреля 1979 года.
Высылайте снимки по адресу: 143000, Московская область, Красногорск, ДК КМЗ, оргкомитет конкурса детской фотографии.

ВНИМАНИЮ ФОТОКЛУБОВ!

Всероссийский фотоклуб «Кадр», с целью подготовки к проведению второго Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, проводит перерегистрацию фотолюбительских коллективов РСФСР. Руководителей фотолюбительских коллективов просят сообщить следующие сведения:
1. Наименование коллектива.
2. Почтовый адрес (с индексом) и номер телефона.
3. При какой организации функционирует коллектив.
4. Год создания.
5. Число участников на 1979 год.
6. Фамилия, имя, отчество руководителя, его домашний адрес.
7. Когда коллективу присвоено звание «Народная фотостудия».

Сведения следует направлять по адресу: 121019, Москва, аб/я 95, Всероссийский фотоклуб «Кадр».

КОНКУРС СФ/79



СВЕТЛАНА ТИМОФЕЕВА ЗАКАТ

Сергей Ветров **В преддверии мастерства**

Светлана Тимофеева по профессии географ. И она не просто хорошо усвоила географию. Глядя на ее снимки, понимаешь, что она обладает удивительным даром синтетического восприятия природы, при котором нет природы самой по себе и созерцающего ее человека, а есть нечто третье — их неразрывное единство.

Снимки Тимофеевой лиричны. Они прежде всего выражают авторское чувство, они рождены этим чувством, этим драгоценным ощущением слияния человека с природой, глубоким ее пониманием.

Видимо, именно поэтому о ее работах трудно писать. Анализировать? Но это все равно, что живое сердце резать холодным скальпелем. Нет, лучше просто смотреть. Смотреть на далекие перистые облака, на раскисшую, мокрую деревенскую тропинку, на покрытые туманом холмы и на сверкающие стволы деревьев... Никакой экзотики. Тимофеева снимала на Севере и в Карпатах, на Урале и на Памире, в Карелии и, конечно, в родной ей Ленинградской области. Несмотря на географическое разнообразие, в ее снимках нет ничего неожиданного и невиденного. Все знакомо, хорошо знакомо, до боли знакомо. Да, да, именно это ощущение возникает у меня, когда я смотрю ее пейзажи: щемящая боль встречи после долгой разлуки. И радость, смешанная с печалью.

Ее снимки лишены временных ориентиров. Эти деревья, это небо, эти холмы были и десять, и сто, и тысячу лет назад. Однако в художественной фотографии (не в фотожурналистике!) чисто внешние приметы времени, как мне кажется, значат меньше. Но... «Всякий художник, — писал когда-то Герцен, — не может быть несвоевременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени». Ощущение времени в снимках Тимофеевой передано, если хотите, психологическим настроем ее работ, одухотворенностью пейзажей, той особой нежностью, какую испытываем мы сегодня, в наш век урбанизма, при каждой встрече с природой.

То, что Тимофеева — фотохудожница талантливая, бесспорно. В предисловии к одному из выставочных каталогов (она член Ленинградского фотоклуба и участница многих выставок) ее даже назвали «очень глубоким художником и большим мастером». Это, наверное, чересчур. Такого рода комплиментарная критика, увы, чрезвычайно распространенная, оказывает авторам дурную услугу. Потеря масштаба приводит к тому, что «выдающихся мастеров» становится больше, чем выдающихся снимков.

Светлана Тимофеева понимает: в пейзажной фотографии необходимо совершенство тональных отношений, тщательная, художественно осмысленная проработка каждого сантиметра картинной плоскости, полнейшее отсутствие всяческой приблизительности, технической незавершенности. Необходима виртуозность. Сегодня у Тимофеевой ее еще нет. Есть яростное стремление к ней. Хочется верить, что она добьется этой цели.

И тогда, когда виртуозное мастерство сольется с присущим ей редкостным даром интимного, доверительного разговора с природой, произойдет чудо: рождение мастера.

ФОТО
СВЕТЛАНЫ ТИМОФЕЕВОЙ

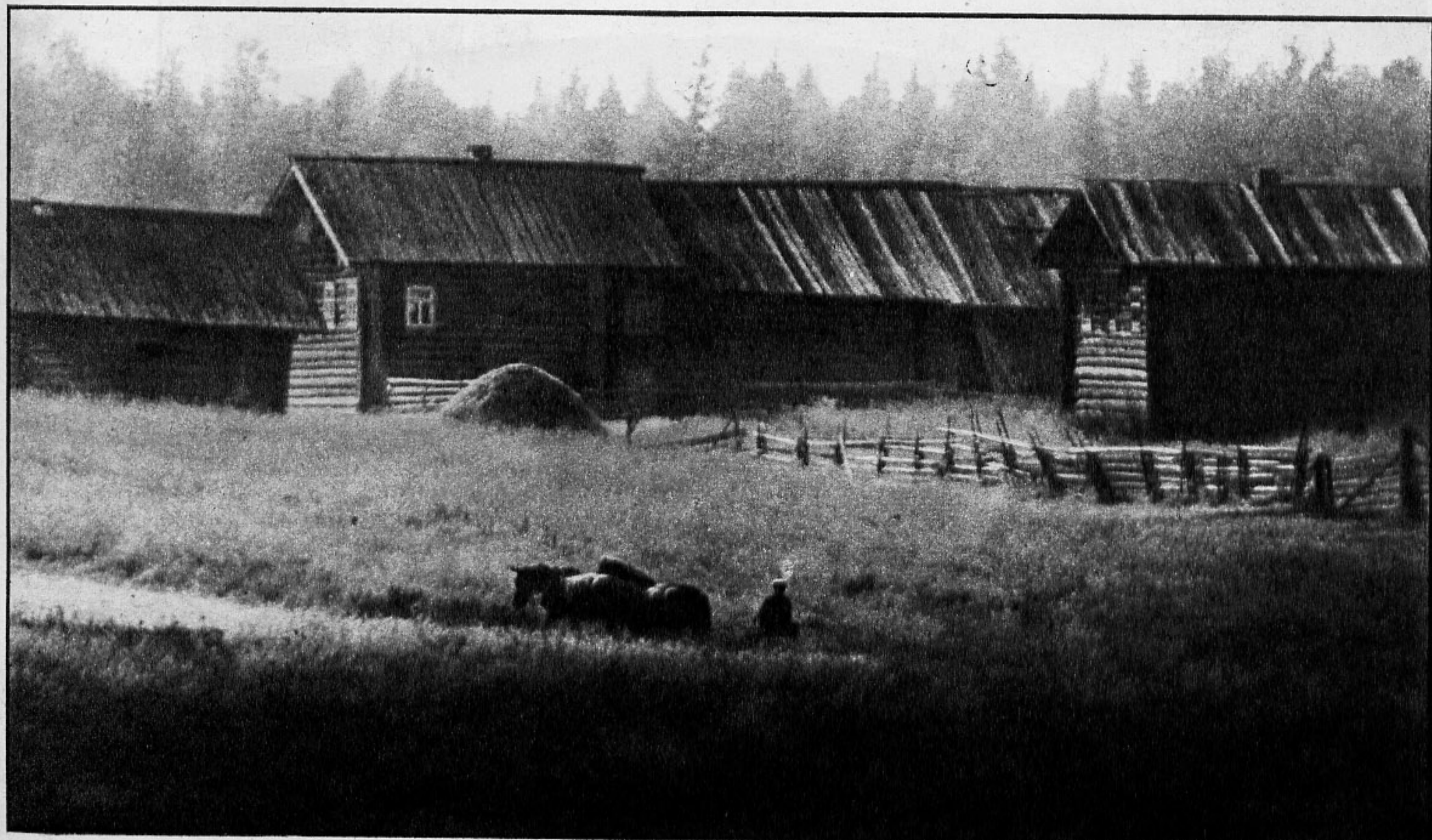
СЕВЕРНЫЙ КРАЙ

ЧАЙКИ

ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР

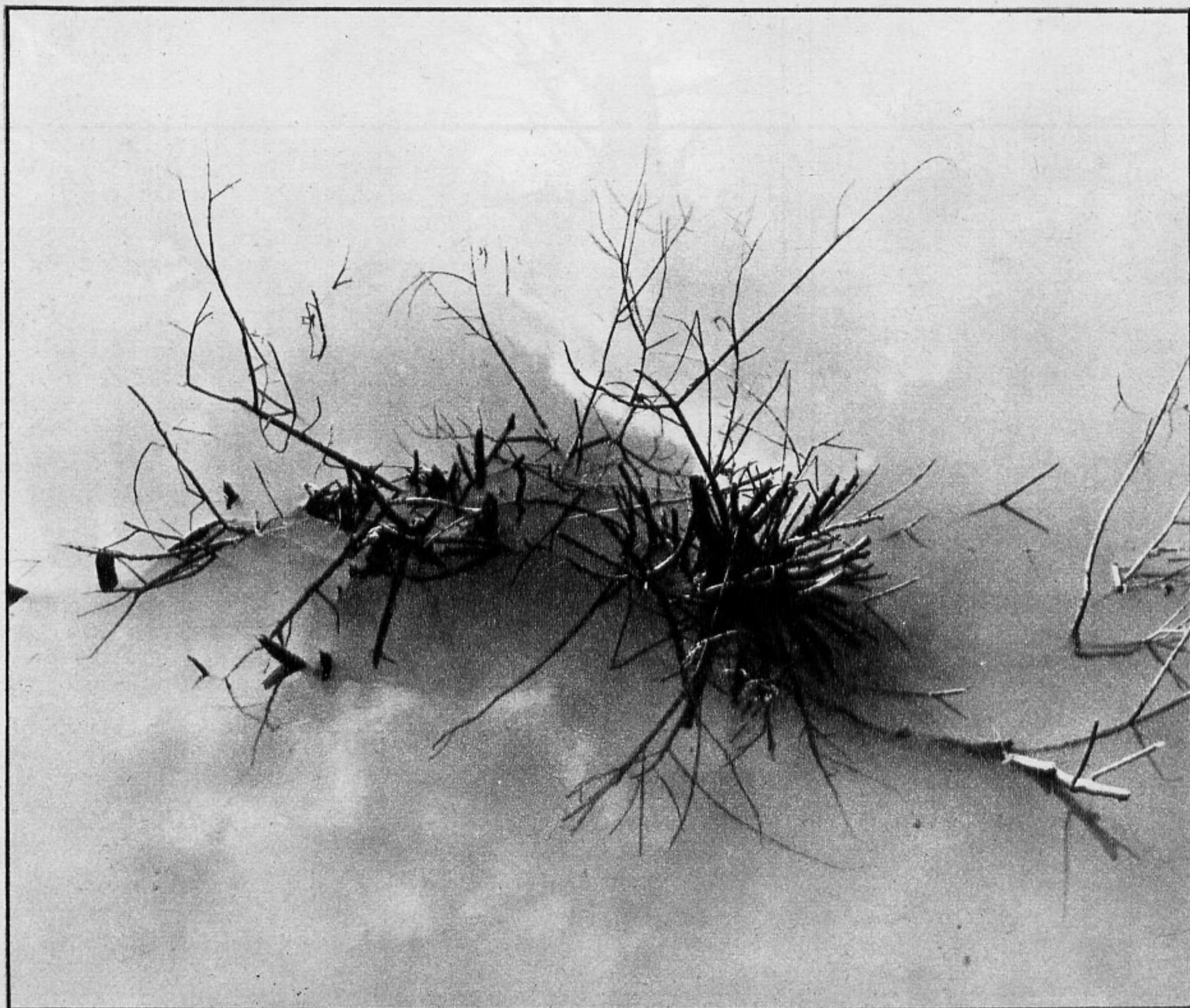
ЭТЮД

ДОРОГА К СОЛНЦУ











Виктор Демин **Поэтический репортаж, или Теория несуществующего жанра**

Кандидат искусствоведения

Журналиста послали за очерком о строителях. Он поглядел, проникся и привез поэму. Редактор в восторге тут же отправил ее в набор. И спросил: «А когда сдашь очерк?»
О чем притча?
О том, во-первых, что в газете (журнале) существуют разные жанры. О том, во-вторых, что один и тот же жизненный материал («объект», «тема») можно подать и так и эдак. И о том, наконец, что нам, читателям, необходимо и то и другое — и художественный отклик, всхлип растревоженной души, и деловая, публицистическая проза, с цифрами, фактами, с прямым перечнем заслуг, с жестким поименованием виновных.
Не годится только подавать одно вместо другого.
То, что поэма, самая прекрасная, не заменит простодушный очерк, это, положим, понятно всем. С фотографией куда сложнее: здесь под рубрикой «репортаж» печатается такое, что иной раз просто руками разводишь.
Будем трактовать понятие репортажа чрезвычайно широко. Пусть подпадет под него не только застигнутое врасплох, подсмотренное со стороны, снятое документально и протокольно. Будем называть репортажем еще и такой снимок, где тактичная режиссура фотомастера позволила получше, поглубже, пооригинальнее вскрыть примечательные черты некоего жизненного пласта, социального явления. Но вот уже без тени стеснения выдают за репортажную работу чисто витринную композицию, где три паренька, красиво поставленные на красивом пейзаже, уверяют, что они «Геологи». Доказательств никаких, только рюкзак и нахмуренные брови, а сам снимок так даже понукает сомневаться: полно, геологи ли? Уж больно изображают геологов.
Если бы Н. Чмыхов был художником-рисовальщиком и его работа под названием «Здесь будет город!» предстала нашим глазам в свободном штрихе карандашного наброска, она не производила бы впечатления такой нарочитости. Законченность композиции, широкий и многозначительный задний план, романтический жест одного персонажа, демонстративная погруженность в себя другого героя — все это можно было бы счесть плодом усилий художника, собственной его творческой воли, сводящей разрозненные жизненные приметы в единую смысловую композицию.
Фотография выдает создателя. В фотографии не бывает «мыслительной компоновки», а разве только вполне натуральная постановка. Действующие лица снимка могут сколько угодно старательно не замечать объектива, но в отличие от холста или разрисованного картона, в отличие от глыбы мрамора или гипсового слепка фотоснимок объявляет во всеуслышание, что объектив был. И жизнь, открывшаяся этому объективу не по своим собственным законам, а по законам дежурно-показательного зрелища, лишена интереса свидетельства, открытия, познания — она свидетельствует только о режиссерских талантах фотографа. Ну и дополнительно — о его вкусе.
Добавлю, во избежание кривотолков, что нет у меня никакого высокомерия к рекламной или плакатной фотографии. Речь пока только о том, что они — совсем не репортаж, а нечто другое, в известном смысле так даже «антирепортаж».
Иной практик посмелее (с чужого, искусствоведческого голоса) берется обобщать:
— Мой репортажный снимок перерастает в образ.
Такое бывает. Бывает, что образная потенция снимка, пойманная в глазок камеры, нуждается еще в дополнительной выкадровке, в хитростях печати, в химической орнаментовке. Цитата из жизни, взятая как протокол, в результате творческой обработки перерастает свой первый смысл,



Е. ТКАЧЕНКО МАЛЕНЬКИЕ РЫЦАРИ



Н. ЧМЫХОВ ЗДЕСЬ БУДЕТ ГОРОД!



И. УТКИН НЕ ПОЛУЧАЕТСЯ!

П. КАТАУСКАС ИЗ ЦИКЛА «ПРАЗДНИЧНЫЙ РЕПОРТАЖ»





С. ПЕТРУХИН ИЗ СЕРИИ «ВИЛЬНЮССКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»



В. КОРЕШКОВ ПРОРАБ

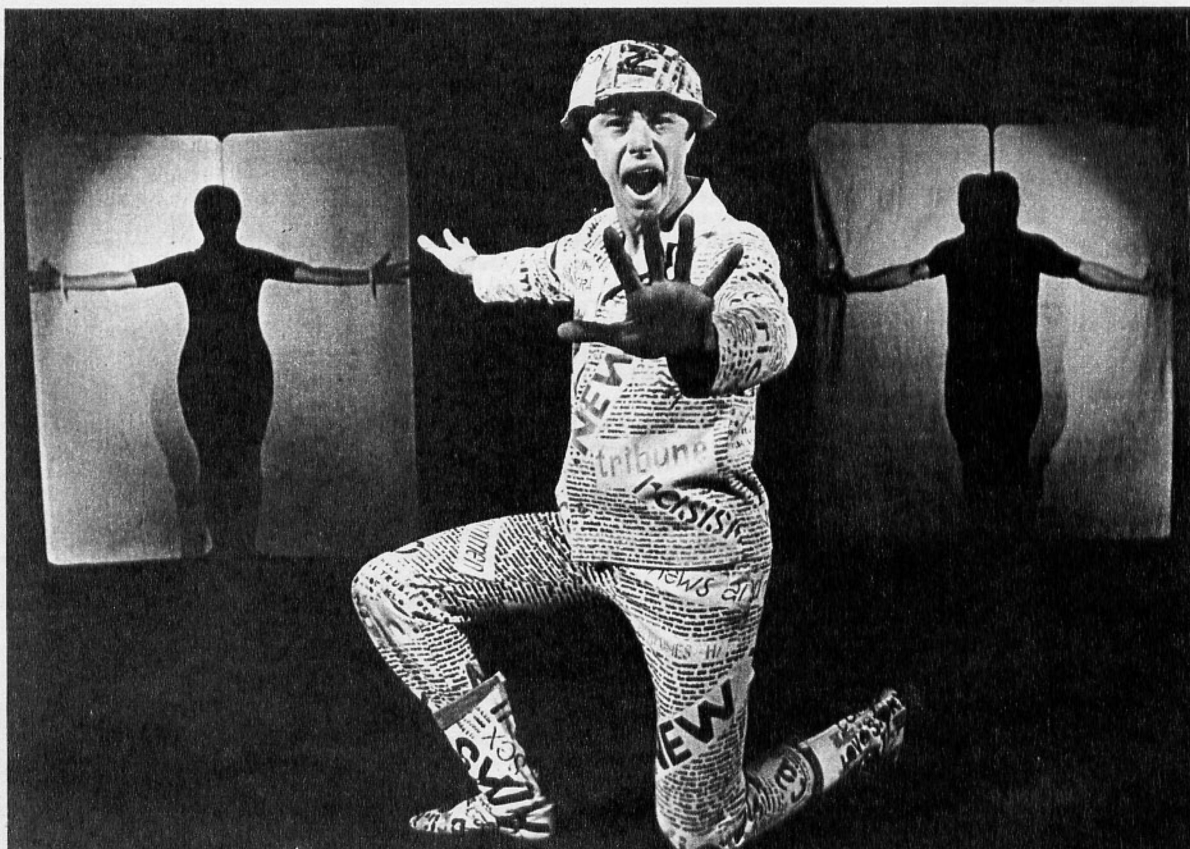
В. КОРЕШКОВ МАСТЕР



обретает обобщенное, символическое значение.
В фотографиях вроде этой — «Здесь будет город!» — ничто не «перерастает», а все с самого начала и откровенно выстраивается. Структура образа возводится на развалинах факта, придавив его самоценными абстракциями. И зритель прочитывает предложенное его глазам не по законам восприятия фотографии, а так, как он читает плакат, рисунок, сцену из балета...
В противовес этому снимку мне хотелось бы привести такой, где присутствие фотографа никак не маскируется. Детишки на фотографии П. Катаускаса (из цикла «Праздничный репортаж») прямо, откровенно ждут, когда же фотограф нажмет на кнопку затвора. И сколько в этом ожидании бесхитростной, неподдельной естественности! Ни у одной из пяти пионерок, как и у мальчика, заглянувшего в самый краешек кадра, нет стремления что-то сыграть, что-то олицетворять. Они есть такие, какими ухватил их глаз фотокамеры, чтобы сохранить для нас.
Вполне закономерно, вопрос о том, **как** снимать, неизбежно упирается в вопрос, **что** ты снимаешь. Жизнь или чьи-то (очень часто — не твои) представления об этой жизни.
Было бы куда проще, если б можно было провести четкую, раз навсегда утвержденную межу: справа то, что фотографу можно делать в целях оживления своего снимка, а слева — те меры, которые решительно запрещены.
Но не перечнем негодных средств, а осознанием верной цели, недостижимой при иных средствах, — вот чем мы отомкнем нашу довольно сложную теоретическую проблему.
Потому что своя, неизбежная фоторежиссура отборов и предпочтений существует даже в стопроцентном репортаже. Ты ведь выбрал определенную точку съемки, чувствительность пленки, объектив, ты ожидаешь такого движения, а не другого.
В смотровое окно взято не все пространство, что видит глаз. Не каждое мгновение жизни фиксируется на пленку, а из тех, что все-таки зафиксированы, используются не все подряд. Так и идет бесконечная лесенка отбора, чтобы, просеяв мякину, сохранить то, что наиболее богато смыслом, чувством, выразительностью.
Не знаю, как добыл И. Уткин свой снимок «Не получается!», — терпеливо ловил мгновение со стороны или попросил знакомых статистов немножко «поиграть». Но даже если ловил мгновение, он поймал, на мой взгляд, не самое удачное. Секундой раньше или секундой позже сценка была, наверное, живее, интереснее, ибо была незаконченной. Сейчас отчаяние, охватившее разом и юного спортсмена, и его маститого наставника, так картинно, полнозвучно, так легко прочитывается, как будто набрано самым крупным, букварным шрифтом.
Всмотритесь теперь в «Маленьких рыцарей» Е. Ткаченко. Первый слой восприятия — шлемы, униформа, клюшка — как боевое оружие... Потому, стало быть, рыцари? Не только. Вот еще и фея перед ними — с роскошным бантом, как бы перепевом средневековых платочков-шарфиков, получаемых смельчаками в подарок от «дамы сердца». Но и это не все. За двумя ироническими пластами есть третий, вполне серьезный. Лица ребятишек. Их по-настоящему, по-взрослому сосредоточенные глаза. Их внутренняя заряженность, взведенность, как у пружины. Вот это «рыцарство» — пробуждение мужского в детском — имеет в виду фотограф. И попробуйте, если вам так хочется, «сыграть» такое! Будь вы скрытый гений детского кинематографа, вам не удастся натаскать мальчугана, чтобы это появилось, мелькнуло у него на лице, если на самом деле он не таков.
Вот что я имел в виду, говоря о взаимопроникновении цели и средств.
Снимается репортаж о юных балеринах. Они занимаются в очень темном зале. Позволительно ли перенести съемку в соседний, светлый класс, где обычно тренируются только взрослые танцоры? «Вмешательство» налицо. Документальность в собственном смысле слова нарушена. В новой обстановке юные танцовщицы, глядишь, почувствуют себя необычно, может быть, скованно, а может быть, и приподнято, празднично... Тогда, может быть, все кстати — камере легче ухватить упоение танцем, отбросив будничные, каждодневные настроения? Или все-таки лакировка? На этот вопрос нет и не может быть членораздельного ответа, пока мы не учтем самое важное обстоятельство: а что в объекте должно быть «зафиксировано»?
Ради какой именно документальной несовместимости можно пренебречь остальными? Задача номер один: репортаж о встрече мира юности с миром музыки. «Вмешательство» оказывается рабочим приемом, чтобы лучше добиться цели. Задача номер два: репортаж для «Крокодила» или «Фитиля» о том, как поставлен учебный процесс в музыкальной школе маленького города... Тогда это лакировка, причем самая пошлая.
Фотокорреспондент С. Петрухин создает репортаж об одном очень неординарном коллективе — театре пантомимы под руководством А. Жеромского.
Петрухин — убежденный сторонник «чистого» репортажа. Таким он пришел пятнадцать лет назад в «Смену», таким остается и по сию пору. Но с горечью оговаривается, что «чистоту» репортажа не всегда возможно сохранить.
Что ж, сказано, по крайней мере, искренне. Я знаком и с такими фотографами, кто явно, не маскируясь, ставит свой кадр, как ставит его оператор на киностудии, но кто, чуть зайдет речь о репортаже, будет истово отрицать всякое «вмешательство», звонко тревожа авторитеты Родченко или Картье-Брессона.
Такое ханжество, как бывает всегда, только усугубляет недуг, фантастически развивая способности к мимикрии, — так, что в готовую, отлаженную композицию снимка специально вводятся «накладочки» и «шероховатости», с тем, чтобы не всякий глаз распознал инсценировку.
Нет, скажем вслед за репортером вполне откровенно: «чистый» репортаж встречается чрезвычайно редко.
И не только потому, что иной раз (каждый опытный газетчик знает это) тебя посылают снимать событие, которое состоялось до твоего приезда, или которое состоится при тебе, но будет крайне невыигрышно в зрелищном отношении.
Даже в самом идеальном случае фоторежиссура иногда больше, иногда меньше, но неизменно влияет на то, что происходит перед камерой. Почти наверняка, например, снимок, планируемый на обложку, создается с наибольшим удельным весом этой самой фоторежиссуры.
Проще всего и тут винить извечную горячку прессы: будь, мол, побольше времени, не жалей мастер своих сил и пленки, глядишь, обложечный снимок свалился бы в руки сам собой...
Думаю, что дело не только в горячке или даже совсем не в ней.
Думаю, что снимок на обложку или на первую полосу отличается от остальных снимков репортажа. Вовсе не обязательно, чтобы он был самым красивым. Совсем не нужно ему фиксировать кульминационный момент события. Хорошо, когда поэтика фотографии в таком снимке сочетается с законами графики, но опять-таки это не необходимость.
Зато такое условие непреложно: снимок с обложки должен, как увертюра к опере, содержать в себе мотивы, которые порознь вспыхнут позже, на страницах репортажа. У него иной баланс зрелищности и документальности, выразительности и протокольной точности. Он всегда обобщает рассказанное, чаще всего — по законам фотографической поэзии.
Сравним две работы В. Корешкова: «Мастер» и «Прораб». Они обе хороши. Но «Мастер» буквально так и просится на обложку, а «Прораб» и в газете на первую полосу вряд ли попадет. Именно из-за прозаичности подхода фотохудожника к портретируемому, из-за внимания прежде всего к индивидуальным его чертам и приметам. Здесь, в аскетическом этом снимке, главное — человек. Данный человек такой-то профессии. Смесь суровости и взыскательности в состоянии его души. Тогда как «Мастер» воссоздан в сложной полифонии выразительных средств, из которых главным акцентом стали поэтические, живописные атрибуты. Здесь фотокорреспондент работает уже в опасной зоне, и сделай он еще пару шагов в том же направлении, снимок попал бы во власть призрака манекенной, витринной фотографии...
Вспомните притчу в начале нашей статьи. «Прораб» — это жесткий, трезвый, деловитый очерк. «Мастер» — ближе к ритмованной прозе. Считать оба эти снимка в одинаковой степени «репортажными» — значит отворачиваться от очевидности.
Нет, для опытного фотографа давно уже не секрет, что прозаическому репортажу иногда полезно предпослать как бы заставку — увертюру, этакий ритмизованный или даже рифмованный эпиграф.
«Обложечная» форма такого снимка помогает читателю-зрителю разобраться в намерениях мастера, понять законы, им самим над собой поставленные. Вот почему подмены не происходит: увертюра воспринимается по своим законам, очерк — по своим.
Но это означает, что мы в наших рассуждениях вернулись к тому, с чего начали: к предмету фотографической фиксации, который, теперь уже ясно, не совпадает с объектом внимания фотографа.
Возможен хороший репортаж типа: «День в театре». Репетиции. В кабинете у директора. Спор с художником над макетом декорации. Кассирша, сидящая на своем стуле сорок лет. Волнение за кулисами. Необычная точка зрения — так видит сцену осветитель. Волнение на лицах зрителей. Пот и грим, смешавшиеся на скулах исполнителя. Аплодисменты.
Опять же и здесь возможны варианты. Скажем, приехал на гастроли театр из Еревана. Опытный мастер, вооружившись «Пентаконом», прямо из первого ряда по ходу действия ловит волнующие жесты актеров Г. Короткова или И. Медведева. Назавтра «Советская культура», через пять дней еженедельник, а через три месяца толстый театральный журнал представят читателям такой репортаж о спектакле. Данном спектакле, состоявшемся такого-то числа, с таким-то составом участников.
Подобная форма на телевидении оказывается трансляцией спектакля, и чаще всего упоминается число, когда была сделана видеозапись. Покашливание зрителей, дрожание декораций от сквозняков, обмолвки актеров — все это и есть живая эмпирическая ткань представления, происходящего в такой-то день.
Телевидение знает и другие формы. Когда, чтобы сохранить не «протокольную» правду спектакля, а внутренний его смысл, подбирают лучший состав исполнителей (не останавливаются перед тем, чтобы пригласить замечательного актера из другого спектакля или даже из другого творческого коллектива), съемку ведут не на сцене, а в

телевизионном ателье, меняют декорации, с учетом перспективных закономерностей экрана и его же симпатий к определенным колерам, наконец, подбрасывают одни сценки, видоизменяют другие...
Что же остается в облюбованном объекте? То, что было его сутью. То, чему мешала «протокольность», не вяжущаяся со средствами и приемами телевизионной доставки спектакля на дом. То, что терпело наибольший урон при трансляции.
При одном и том же объекте — спектакле X театра У — предметы фиксации разительно меняются.
Фотограф Петрухин шел тем же путем, но, тактичный и чуткий мастер, хорошо ощутил границы, дальше которых идти не следует. Он создал — для нас — идеальную модель спектаклей данного театра, взятых в совокупности. Фоторепортаж самого существа данного коллектива, так, как это существо открывается со сцены зрителю, но не открылось бы глазу равнодушной камеры.
В течение нескольких дней Петрухин оставался после спектакля и снимал различные сценки, жесты, отдельные приемы мимики — из всего того, что видел в спектакле. Конечно, он специально ставил свет. Применял всевозможные технические средства. Заранее довольно жестко планировал композицию будущего кадра.
И все-таки это был репортаж. Убиралось то, что мешало уже имеющемуся проявиться со всей силой. Привносилось то, что подчеркивало это имеющееся. И поскольку этот репортаж из области поэтических величин не выдает себя за подсмотренную «протокольность», мы вдвойне благодарны талантливому мастеру за его посредничество в деле достижения и донесения другим летучей, трудноуловимой ткани художественной реальности.

С. ПЕТРУХИН ИЗ РЕПОРТАЖА «ТЕАТР ПАНТОМИМЫ»







Фотоаппарат в ваших руках



ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

Виктор Резников,
Москва

Наши вопросы на первый взгляд покажутся слишком простыми: правильно ли вы держите камеру? Какова вероятность удовлетворительного качества снимков в тех или иных ситуациях при использовании различных объективов? Сколько кадров вы успеваете сделать, пока человек проходит три метра, а конькобежец пробегает один круг? Сколько из них будет удачных хотя бы в техническом отношении?.. Вопросы можно продолжить. На многие из них затруднится дать четкий ответ даже самый смелый из нас. Но представлять степень вероятности удачи мы обязаны в каждом случае. Факторов, влияющих на успех работы фотографа, много. И первый из них — это стабильность камеры при съемке с рук.

Вот оптимальный способ держать камеру с объективом F от 35 до 100 мм (фото 1). Левая рука создает для корпуса камеры две точки опоры. Большой и указательный пальцы левой руки свободны и осуществляют наводку. Третья точка опоры — надбровная дуга. Правая рука мягко удерживает корпус, большой палец — под курком, отведенным в положение готовности ко взводу. Страховка камеры — ремень петлей на руку, перекинутый через плечо или шею. Для вертикального кадра схема опоры меняется (фото 2). Правая рука почти не меняет захвата, левая прижимает корпус ко лбу тыльной стороной указательного пальца, а средним и большим осуществляет наводку. Такая позиция камеры, однако, менее стабильна — отчасти из-за того, что нет встречного усилия при нажиме на кнопку спуска.

Перехват камеры и перерыв в визировании при нижнем расположении курка почти неизбежны. Верхнее расположение курка увеличивает оперативность, но снижает стабилизацию. Локти во всех случаях следует держать ближе к телу, тем самым как бы создавая естественный штатив. При этом вы не мешаете коллегам и избавляете себя от случайного толчка.

Неустойчивость камеры приводит в основном к угловым колебаниям, поэтому с уменьшением угла зрения объективов вероятность получения нерезкого снимка увеличивается. Определенную специфику имеет съемка телеобъективами. При этом нужна достаточно большая зона опоры для пальцев или ладони левой руки рядом с кольцом дистанции (об этом нередко забывают конструкторы объективов).

Фото 3. Опора — ладонь под неподвижной (светлой) частью объектива. Вторая точка опоры — надбровная дуга. Локти — близко друг к другу и к корпусу.

Фото 4. Оперативное, но неустойчивое положение; локоть правой руки поднят. Ремешок начинает сползать с плеча и мешает работе с видоискателем.

Фото 5. Левая рука работает с перехватом в моменты перефокусировки. Устойчивость в момент спуска удовлетворительна. Кнопка спуска под большим пальцем. Захват правой рукой устойчив, но повторное экспонирование требует перехвата для взвода и перерыва в визировании.

Фото 6. Опора — голова. Указательный палец левой руки упирается в неподвижную часть объектива и служит опорой левой руки, производящей фокусирование. Правая рука почти не участвует в удержании камеры и лишь компенсирует усилия от вращения кольца дистанции и нажима на спусковую кнопку.

Следует заметить, что тугие спуск или дистанционное кольцо затрудняют пользование этой схемой. Еще одна характерная деталь прослеживается на фото 2 и 6. Стремление конструкторов к максимальной компактности камеры осложняет надежную ее стабилизацию при съемке. Фото 3, 4, 6 демонстрируют правильное расположение шкалы диафрагм; ее кольцо несколько меньше по отношению к основному диаметру, приближено к корпусу и не попадает в зону действия левой руки, оперирующей кольцом дистанции.



ФОТО 1.



ФОТО 2.



ФОТО 3.



ФОТО 4.

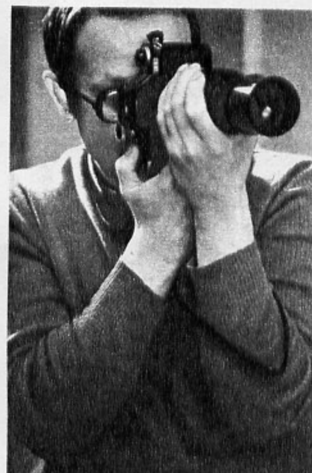


ФОТО 5.



ФОТО 6.

ФОТО **ПАВЛА ИВЧЕНКО, ВИКТОРА РЕЗНИКОВА**

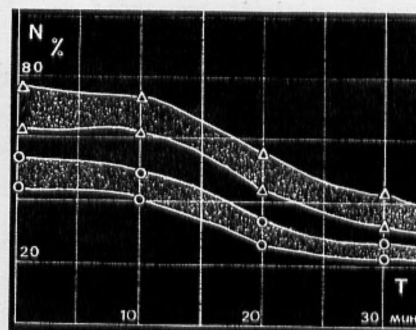


ГРАФИК ВЛИЯНИЯ УСТАЛОСТИ НА КАЧЕСТВО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Достижимая вероятность резкого снимка в зависимости от выдержки и фокусного расстояния объективов приведена в таблице. Съемка с рук, условия нормальные.

Кроме внешних факторов, прямо влияющих на устойчивость опоры (качка палубы корабля, вибрация цеха, раскачивание высокой мачты и т. д.), большое значение имеет физическое и нервное состояние фотографа.

Результаты небольшого теста, иллюстрирующие качественную картину изменений, приведены на графике. Изучалось изменение количества резких снимков в зависимости от времени переноски в одной руке кофра весом 10 кг.

Тенденция к снижению качества не прекратилась несмотря на то, что физическая (силовая) адаптация наблюдалась уже через 20 минут.

В условиях трудной съемки следует найти вспомогательную опору. Это подручные предметы, на которые можно опереться локтями, книга или другой тяжелый предмет в контакте с камерой, притолока, на которую можно опереться не только плечом, но и затылком.

Поворот зеркальной камеры пентапризмой вниз позволяет прижать ее плоскостью ко лбу — это сделает точку съемки выше на 7—10 см.

Зная ориентировочную вероятность успеха, можно определить, сколько дублирующих кадров должен сделать фотограф для гарантии качества.

Таким образом оказывается, что даже привычные способы работы с камерой при внимательном анализе обнаруживают резервы для улучшения качества снимка. Тем более многообразные съемочные ситуации требуют не только автоматического использования арсенала накопленных приемов, но и осознанной оценки их вероятностных возможностей.

Павел Бояров,
Ленинград

Настоящая виртуозность работы с фотокамерой приходит не сразу. Для этого мало овладеть профессиональными секретами. Люди наделены индивидуальными различиями, и то, что удобно одному, может быть неприемлемо для другого. Важно не столько скопировать прием, сколько приспособить его к себе, к своим достоинствам и недостаткам. Поэтому будет целесообразно несколько расширить рамки разговора, ограниченного описанием традиционного способа пользования фотокамерой.

Подрагивание камеры во время съемки — многопричинно. Тремор рук, увеличивающийся вследствие нервного возбуждения, отчасти гасится массой фотоаппарата. С одной стороны, чем тяжелее камера, тем меньше вероятность смазанного снимка, с другой — усталость мышц ведет к большим амплитудным скачкам. Руки как бы «забывают» свою задачу, и камера дрейфует вниз от нужного положения, а затем рывком подбрасывается обратно — таким образом, большой вес камеры может стать и отрицательным фактором. И то и другое возникает помимо нашего желания. Неустойчивость камеры видна уже в процессе визирования, и вероятность «смазки» тем больше, чем длительнее выдержка.

Однако есть одна причина появления смазанных кадров, действие которой обнаруживается только на негативе: сдвиг камеры под действием усилия на спусковой кнопке. Спусковой сдвиг («шевеленка», как его называют фотографы) является чуть ли не главным источником брака любительских пленок: причем интересно заметить, что вероятность и величина этого дефекта не находится в прямой зависимости от длительности выдержки. Действительно, если исключить все другие дестабилизирующие факторы, — скажем, уложить камеру на демпфирующую подушку — наиболее резким окажется снимок, сделанный на самой продолжительной «штативной» выдержке, так как ничтожное время действия спускового толчка растворится в длительности всей экспозиции. И наоборот, мгновенная выдержка может совпасть с продолжительностью спускового вздрагивания.

В камерах с центральным затвором спусковой сдвиг равномерно распределяется по всему кадру, а в камерах со шторным затвором часто совпадает с началом движения щели, что естественно, так как спусковой толчок, в первом приближении, и есть начало действия механизма затвора.

Поскольку изображение в камере строится перевернутым, смаз на фотографии приходится на край, противоположный началу движения. Так, владельцам «Зорких», «ФЭДов» и «Зенитов», шторки затвора в которых движутся справа налево, хорошо знакома нерезкая полоса у левого обреза фотографии, которая тем больше, чем грубее работал фотографирующий в момент съемки. Известно, что в изобразительных структурах элементы, расположенные слева, нередко воспринимаются как более важные. Таким образом, полученное фотоаппаратом изображение имеет тенденцию к ухудшению качества именно там, где это менее всего желательно. Зная это, некоторые фотографы с успехом практикуют в своей работе печать с негатива, перевернутого эмульсией кверху. Но, конечно, еще лучше, если фотографирующий примет меры для предотвращения брака. С этой целью рекомендуется держать камеру так, чтобы создать надежное противодействие спусковому усилию.

При горизонтальном кадрировании ладонь левой руки подводится под корпус камеры. При вертикальном — лучший результат дает либо неудобная и создающая помехи для окружающих поза с поднятым правым локтем, либо прием перемены аппликатуры пальцев правой руки с переносом большого пальца на спусковую кнопку. В первом случае уменьшается общая устойчивость камеры, таким образом лучше снимать на самых коротких выдержках, но зато зона спусковой «шевеленки» оказывается в нижней части кадра, где реже содержатся важные детали. Второй способ дает большую стабильность, так как оба локтя фотографа находят опору на туловище, но спусковая «шевеленка» попадает на верхнюю часть изображения. Работа в таком положении требует большей аккуратности. Кроме того, аппарат, перекрывая левый глаз, не позволяет следить за объектом. (Для уменьшения спускового сдвига можно рекомендовать также смягчить пружину кнопки, уменьшить ее доспусковой и послеспусковой ход и люфты.)

Положение левой руки на оправе объектива тоже допускает различные варианты. Прием, показанный на фото 1, безукоризнен, но при переходе на вертикальный кадр камера утрачивает прежние точки опоры и не приобретает новых. Кроме того, движение фокусировочного кольца только пальцами может быть осуществлено (за один перехват) всего на 40—45°.

Положение левой руки на объективе в обхват всей ладонью не требует перемены при переходе с горизонтального кадра на вертикальный и обратно и обеспечивает поворот фокусировочного кольца до 80—90°. Увеличивается и возможный угол вращения диафрагменного кольца, что важно для объективов, не оснащенных прыгающей диафрагмой. В случае работы рукой в обхват, ладонь и свободные пальцы могут при определенном навыке выполнять роль бленды, прикрывающей объектив от попадания прямого света слева и сверху.

Следует добавить, что работа с телеобъективами или сверхширокоугольниками имеет свои особенности, диктуемые как их оптико-механическими свойствами, так и задачами съемки, а приемы эксплуатации дальномерных камер отличаются от работы с зеркальными тем, что фотограф вынужден следить, чтобы руки не попадали в зону видимости видоискателя и дальномера. Различия зеркальных и дальномерных камер столь велики, что этому вопросу имеет смысл посвятить специальный разговор. Однако предлагаемые рецепты не всегда пригодны для любой камеры. Например, применительно к камерам типа «Пентаконсикс» эти приемы требуют ряда оговорок, в отношении камер «Смена» их полезность весьма сомнительна, а для камер «Любитель» или «Салют» они про-

Выдержки	1/15	1/60	1/250	1/15	1/60	1/250	1/15	1/60	1/250	1/30	1/125	1/500	1/30	1/125	1/500
F объектива, мм	20			50			100			200			500		
Процент вероятности по данным репортеров	70	80	95	50	80	90	10	60	90	10	70	90	2	10	70
Процент вероятности по данным любителей	60	70	90	40	70	85	10	50	70	10	50	70	3	15	30

сто неприемлемы. Кроме того, использование любого приема требует гибкости применительно к условиям и задачам съемки. В одном случае главным будет возможность быстрого перехода с горизонтального кадра на вертикальный и обратно, в другом потребуется мгновенная реакция на спуске, в третьем — решающим окажется стабилизация камеры на длительной выдержке, в четвертом — чтобы стать «выше», требуется перевернуть камеру «вверх тормашками», или наоборот, возникает потребность опустить аппарат до пола, а забравшись на вышку, вы вдруг заметите, что обращенная объективом вниз камера ведет себя в руках совсем непривычно, и так далее до бесконечности.
Подходя к своей работе сознательно, фотограф в конце концов набирает достаточный опыт для того, чтобы фотоаппарат принимал в его руках оптимальное положение как бы сам. Не следует, правда, думать, что накопленные навыки раз и навсегда оградят вас от подобных забот. Умение и опыт требуют подкрепления тренажем. Не берите пример с тех профессионалов, которые хватаются за камеру холодными руками в последнюю минуту перед съемкой. Если есть возможность, разомните руки, проверьте длину ремней, прикиньте варианты ваших движений. Фотография требует к себе не менее серьезного отношения, нежели всякая другая профессия.
Спортсмен не жалеет времени на разминку, балерина тратит несколько часов в день на экзерсисы, музыкант непрерывно шлифует свое мастерство. Почему бы и нам не отнестись к нашей физической тренированности с должным вниманием?
Естественно, виртуозная техника владения камерой — не самоцель и не гарантирует рождение шедевра. Это лишь средство для осуществления изобразительного замысла. Привычность камеры, рефлекторность управления ею освобождают внимание фотографа для более важных забот творческого характера.

Деликатная камера

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Сначала позволим себе небольшое вступление.
На одной из художественных выставок я обратил внимание на человека с небольшой коробочкой в руках — «Киевом-30». Фотокамера на выставке — не редкость. Но то, что глазок ее ненавязчиво, как бы случайно, но пристально наблюдал за самыми выразительными лицами посетителей, убеждало в мастерстве и находчивости фотографа. Камера была почти не видна в его руке, взвод, спуск и возврат для повторного кадра он делал большим пальцем правой руки. Скрещенные на груди руки с камерой позволяли ему поворачивать ее прямо, вправо или влево, снимать в горизонтальной и вертикальной кадрировке, не меняя позы. В опущенной руке, слегка касаясь бедра, камера направляла свой объектив вбок, а то и за спину фотографа. Вот горизонтальный кадр — камера в правой руке под левым локтем. Все происходящее сзади было видно по отражению в стекле, естественность позы не выдавала в человеке фотографа.
Изредка касаясь лица рукой, в которой была камера, он как бы поправлял очки, и едва слышный щелчок затвора не нарушал при этом спокойствия выставочной обстановки.
Вот он сел на свободное место, открыл камеру, заменил кассету так, как завзятые курильщики достают сигарету из портсигара — не глядя. Несколько раз, опять же не глядя, большим пальцем правой руки поиграл коробочкой, раздвигая и сдвигая ее. Никто не обращал на это внимания.
Я понял, что проигрываю своему скромному конкуренту уже с самого начала, и моя гордость — «Канон АЕ-1» с мотором — в этот день остался без работы...
Итак, «Киев-30». Технические характеристики его, на первый взгляд, скромны:
используемая пленка — 16 мм;
размер кадра — 13×17 мм;
число кадров — 25;
несменяемый объектив — F=23 мм;
относительное отверстие от 3,5 до 11;
фокусировка от 0,5 до ∞;
угол зрения (по диагонали) — 50°;

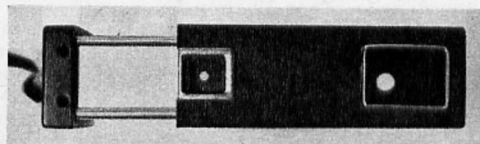


РИС. 1. ВИД СПЕРЕДИ:
СЛЕВА — ОКНО ОБЪЕКТИВА;
СПРАВА — ОКНО ВИДОИСКАТЕЛЯ

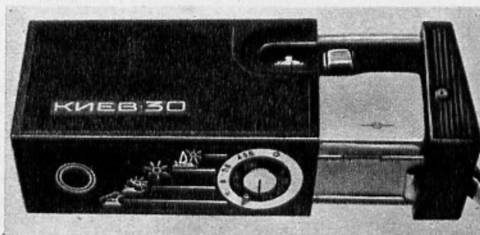


РИС. 2. КАМЕРА В РАБОЧЕМ ПОЛОЖЕНИИ:
СЛЕВА — ЗРАЧОК ВИДОИСКАТЕЛЯ;
В ЦЕНТРЕ — КАЛЬКУЛЯТОР ВЫДЕРЖЕК;
СВЕРХУ — БАРАБАНЧИК ДИСТАНЦИИ
И ПЛОСКАЯ КНОПКА СПУСКА;
КРАЙНИЙ СПРАВА — СИНХРОКОНТАКТ

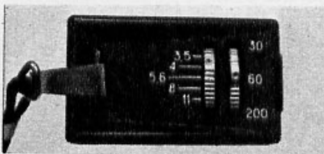


РИС. 3. ВИД СБОКУ НА БАРАБАНЧИКИ ДИАФРАГМ И СКОРОСТЕЙ

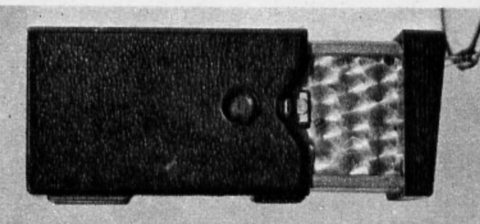
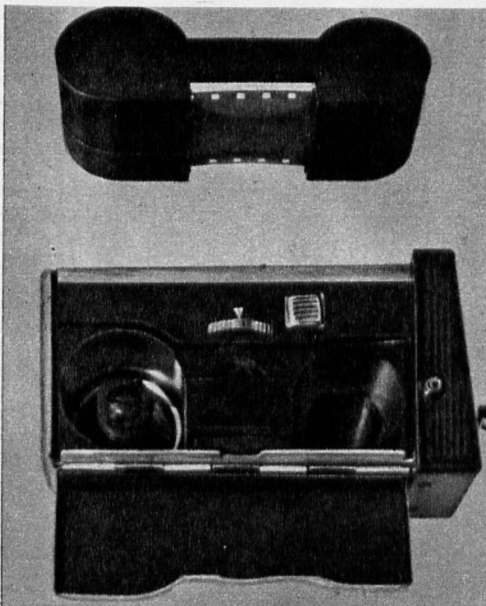


РИС. 4. ВИД СНИЗУ — В ЦЕНТРЕ ОКОШЕЧКО СЧЕТЧИКА КАДРОВ

РИС 5. КАМЕРА ПРИ ПЕРЕЗАРЯДКЕ;
СВЕРХУ — КАССЕТА



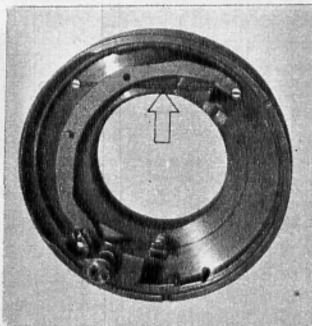
затвор шторный, с постоянным размером щели перед объективом;
выдержки — 1/30; 1/60, 1/200,
габариты — 28×47×86 мм;
вес — 190 г.
Взвод затвора, перемотка пленки и работа счетчика кадров сблокированы и производятся возвратно-поступательным движением кожуха камеры. При вдвижении пленка подается для следующего кадра, при выдвижении — прижимается к кадровому окну столиком с помощью плоской пружинки.
Прямоугольная форма позволяет легко удерживать камеру во всевозможных положениях, достаточно широкий угол зрения и глубина резкости — устанавливать дистанцию ориентировочно и иметь определенную мобильность.
Вспышку можно использовать при любой выдержке, так как затвор открывается на всех скоростях с одинаковой щелью на полный кадр. Барабанчики выдержек и диафрагм расположены на боковом торце выдвигающейся части камеры и не попадают в зону захвата при работе. Усилие на спуске и звук срабатывания затвора малы. Видоискатель простого рамочного типа открыт при рабочем (выдвинутом) положении аппарата. Размеры камеры, видимо, не позволили иметь полное поле кадра в видоискателе. Поэтому необходимо учесть, что кадр будет несколько больше видимого (примерно на 1,5 мм по отношению к размерам видоискателя).
Разрешающая способность объектива достаточно высока, малые диаметры линз и небольшое фокусное расстояние упрощают задачу изготовления объективов хорошего качества.
Кассетная зарядка камеры обладает важным преимуществом — она дает возможность сменить пленку при неполностью отснятой кассете. При этом потери пленки незначительны — пропадают всего два кадра. Нужно только не забыть перед и после такой замены два раза прощелкнуть затвором камеры.
Простой механизм перемотки, отсутствие зубчатого валика гарантируют протяжку пленки на морозе, а размеры камеры позволяют держать ее в рукавице, в вашей ладони.
Ассортимент выпускаемых

16-мм пленок без перфорации невелик, ощущается потребность в пленках высокой чувствительности с повышенной разрешающей способностью. Однако можно применять перфорированную пленку «2×8 супер», «Орвохром» или NP-27. Пленка высокой чувствительности позволяет иметь более скоростные выдержки и «глубокую» диафрагму. При аккуратном проявлении такая пленка дает достаточно мелкое зерно. Для 16-мм пленок следует применять менее активное проявление, чем для 35-мм пленок. Нужно уменьшить на 1/3 время проявления или разбавить проявитель на 1/3 водой. Точность выбора экспозиции для 16-мм пленок гораздо важнее, чем для 35-мм. После обработки пленка должна быть на вид светло-серой. Чистота обработки, осторожность в обращении помогут избежать случайных повреждений. Если вы ранее работали с 35-мм пленкой, проблем в обработке 16-мм пленки не будет — пригодны обычные двухъярусные бачки, увеличитель, диапроектор. Камера легка и не может компенсировать дрожание руки. При съемке следует найти опору — кисть или локоть второй руки, бедро, корпус, какие-либо подручные предметы. Избавиться от возможной «шевеленки» помогут скоростные выдержки. Применение глубокого диафрагмирования позволит с меньшей требовательностью относиться к точности определения дистанции съемки — ведь в большинстве случаев это придется делать «на глаз». По нашему мнению, резонно пользоваться при печати прижимом с двумя стеклами, так как рамка-вставка, имеющаяся в комплекте камеры, не распрямляет пленку в кадровом окне. Конструкция ее нуждается в усовершенствовании, тогда появится возможность печатать без стекол, на которых может оказаться пыль: при использовании 16-мм пленки пыль — всегда серьезная проблема. Навык четкой фиксации камеры в рабочем положении важен, во-первых, для точного совпадения окна объектива и окна в кожухе, во-вторых, для четкого прижима пленки в кадровом окне, который осуществляется в конце выдвижения, а зазоры в кинематике не всегда обеспечивают четкое срабатывание. Может быть, это является причиной жалоб на неточное фокусирование (частое смещение в сторону переднего плана). Производство 16-мм камер на мировом рынке неуклонно растет. И не удивительно, что наш журнал уделял столько внимания выпускавшейся ранее камере «Киев-Вега» (см. «СФ», 1961, № 9; 1962, № 4, 5, 6; 1963, № 1, 2; 1964, № 10; 1966, № 8; 1967, № 6; 1969, № 9). Эти публикации актуальны и сейчас. Исключительная компактность, простота в обращении делают «Киев-30» привлекательным для широкого круга любителей и профессионалов. Что же при всех достоинствах камеры не позволяет ей стать настоящим бестселлером на рынке фотоаппаратуры? Первой причиной, пожалуй, является отсутствие необходимого оборудования, специально для обработки 16-мм пленки — компактных увеличителей с низковольтными лампами освещения, диапроекторов, рамок для слайдов. Отдельные сообщения о начале выпуска диапроекторов для 16-мм пленки или специального увеличителя хотя и отрадны, но сами по себе вряд ли удовлетворят потребителя и убедят его в целесообразности перехода на столь малый формат. Весь комплекс этих аппаратов должен появиться на прилавке рядом с камерой. Вторая причина, мешающая переходу на уменьшенный формат, — неудовлетворенность потребителя конечными результатами своей работы даже на 35-мм пленке. Что же будет, если площадь кадра уменьшится вчетверо? Эти опасения поможет снять лишь хорошо налаженная, централизованная система обработки и пересылки отснятого и обработанного материала. Немаловажны во всем этом и собственные эксплуатационные погрешности камеры: неточность фиксации рабочего положения, близость расположения барабанчиков диафрагмы и скорости, отсутствие выдержки «В» и штативного гнезда, неудобное в оперативной съемке колечко дистанции со «слепой» маркировкой; претенциозный, но весьма ограниченный калькулятор экспозиций, отсутствие салазок для вспышки, которая, строго говоря, должна быть обязательным элементом при съемке в помещении. Непонятна причина изъятия из комплекта камеры светофильтров. Что касается ассортимента пленок, то он, на наш взгляд, может быть небольшим. Вполне достаточен набор: «Фото-65» с разрешением 200 лин/мм; «Фото-500» с разрешением 120 лин/мм, обращаемая цветная пленка для естественного и искусственного освещения чувствительностью около 180 ед. ГОСТа.

В. ФЕДАЙ

Проверка автоматики диафрагмы

Автоматическая диафрагма требует периодической проверки на скорость срабатывания. Проверка производится визуально со стороны шторок затвора на коротких выдержках. Механизм автоматической диафрагмы должен одинаково легко и надежно работать во всем диапазоне шкалы расстояний объектива. В процессе эксплуатации объектива скорость срабатывания механизма диафрагмы может снизиться из-за повышенного трения движущихся частей или из-за загрязнения поверхности лепестков диафрагмы конденсатом масла. Некоторые фотолюбители пытаются ускорить срабатывание диафрагмы путем

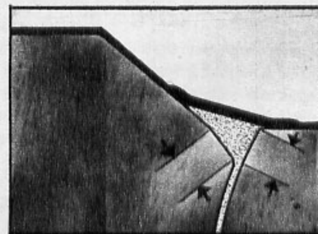


увеличения жесткости рабочих пружин, однако это может вызвать деформацию лепестков и образование задиров на поверхности приводных колец. Единственная возможность устранения такой неисправности — разборка диафрагмы и промывка ее лепестков в чистом бензине. У популярного объектива «Пентакон-авто» 2,8/135 со временем начинают заедать приводные кольца лепестков при значительных выдвижениях (то есть на минимальных значениях шкалы расстояний). Это возникает вследствие перекосов из-за несовпадения точек приложения сил, создаваемых возвратной пружиной и приводным рычагом. Предупредить эту неисправность можно путем установки непосредственно на рычаг привода диафрагмы новой возвратной пружины нужной степени жесткости (см. фото). Прежняя пружина при этом удаляется.

В. ГУЦКИН,
инженер

Уменьшение светорассеяния

Контрастность передачи изображения объектива «Пентакон-авто» 2,8/135 можно повысить чернением фасок линз переднего склеенного компонента. При рассматривании объектива в проходящем свете хорошо видно светлое матовое кольцо в зоне передних линз. Клеевое соединение линз, вызывающее светорассеяние, показано на рисунке. Зачернить фаски линз можно после удаления защитного покрытия и слоя клея, оставшегося между ними. Эта работа требует большой чистоты и аккуратности, так как при грубой очистке канавки от остатков клея можно нарушить основное клеевое соединение. Для извлечения блока линз (фото 1) нужно, освободив стопорный винт 1, отвернуть всю переднюю часть объектива и накидную гайку 2 (фото 2). Очищенные фаски линз закрашиваются черной краской, не содержащей органических растворителей. Для этой цели можно использовать черную гуашь, смешанную с клеем ПВА. Краска наносится небольшими количествами в два-три приема.



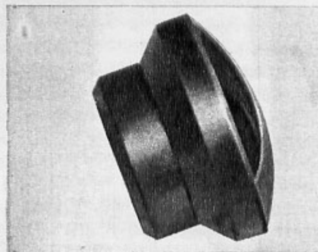
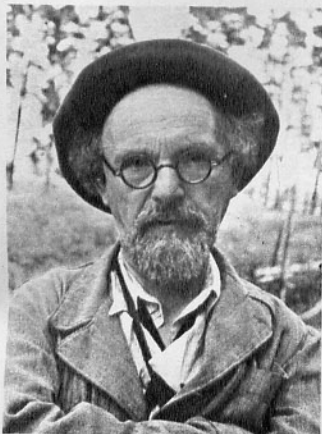


ФОТО 1



ФОТО 2

Пришвин — фотограф

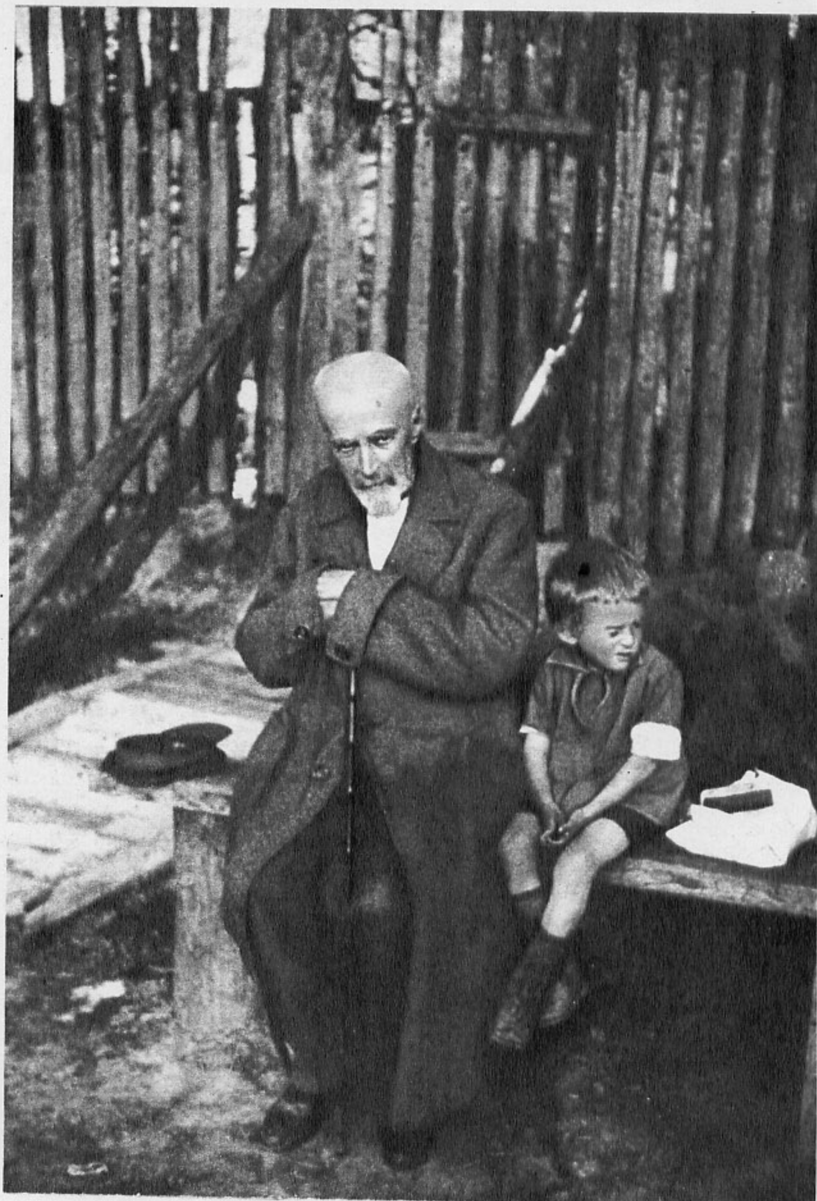


М. М. ПРИШВИН

Михаил Михайлович Пришвин считал себя не писателем, а живописцем. Не буду анализировать это утверждение, думаю, что это был момент игры ума. Но все же, проглядывая его многочисленные дневники, везде видишь зарисовки, всегда оригинальные и выразительные. Еще в началэ века он сильно заинтересовался фотографией и, конечно, с позиции творческой. Профессионализма (в смысле выучки) в этом деле у него не было. И если фотография стала для него своеобразной записной книжкой, то, с другой стороны, в ней воплощалась тяга к живописи. Приглядитесь к фотографическим опытам Пришвина. Можно сказать, что сейчас так уже все снимают, но если вспомнить, что эти снимки сделаны в 20-е и 30-е годы, невольно поражаешься свежести и новизне художественного взгляда, видения мира. Он показывает не только его красоту, в снимках чувствуется глубокая мысль, свое личное понимание жизни. Тут он — писатель, поэт и мыслитель.
На моей памяти Михаил Михайлович работал с фотоаппаратами, которые можно увидеть у нас, в Дунино, небольшой деревне на берегу Москвы-реки: на стене кабинета висят «Лейка» и «Роллейфлекс», они появились давно, еще до войны. Была третья, зеркальная камера «Грейфлекс», я подарила ее Орловскому литературному музею. Там, кстати, можно увидеть много пришвинских фотографий.
Михаил Михайлович сам говорил, что Дунино — это то, что он всю жизнь искал, — какой-то образ совершенства природы, людей, отношений. Дунино и здешние окрестности — очень выразительный мотив в его фотографическом творчестве. Мы храним тут все, как было при Пришвине. Вот фотографический уголок: фотоаппараты, весы для химикалиев, подставка увеличителя, передник, сшитый из подгоревшей на охоте палатки. Здесь же стоит специальный ящик, его называли «фотографической комнатой». Ящик портативный, он складывается и его можно возить с собой.
В нем — ванночки, запас фотоматериалов; есть рукава — всунув в них руки, можно заниматься проявлением и печатью на свету. Ящик изношен, потому что много ездил со своим хозяином.
Бывали периоды, когда фотокамера заменяла писателю привычное ружье.
В дневнике за 1930 год есть такая запись: «До того я увлекся охотой с камерой, что сплю и все жду, поскорей бы опять светозарное утро». В его книгах тех лет, журнальных статьях — масса собственных снимков. География их обширна: Сибирь, Север, Урал, Кавказ, средняя полоса России.
Пришвин не успел заняться систематизацией своего фотоархива: «руки не доходят». По мере сил я и мои помощники приводим его в порядок. Последние издания пришвинских книг щедро иллюстрированы авторскими фотографиями.
Сам Пришвин был склонен преуменьшать достоинства своих снимков: «Конечно, настоящий фотограф снял бы лучше меня, но, — добавлял он, — настоящему специалисту в голову никогда не придет смотреть на то, что я снимаю, он это не увидит».
Светопись всегда волновала Пришвина. В широком значении этого слова она была его вечной поэтической и философской темой

В. Д. ПРИШВИНА





ВСТРЕЧА

ВЕЧЕРЕЕТ

СУМЕРКИ

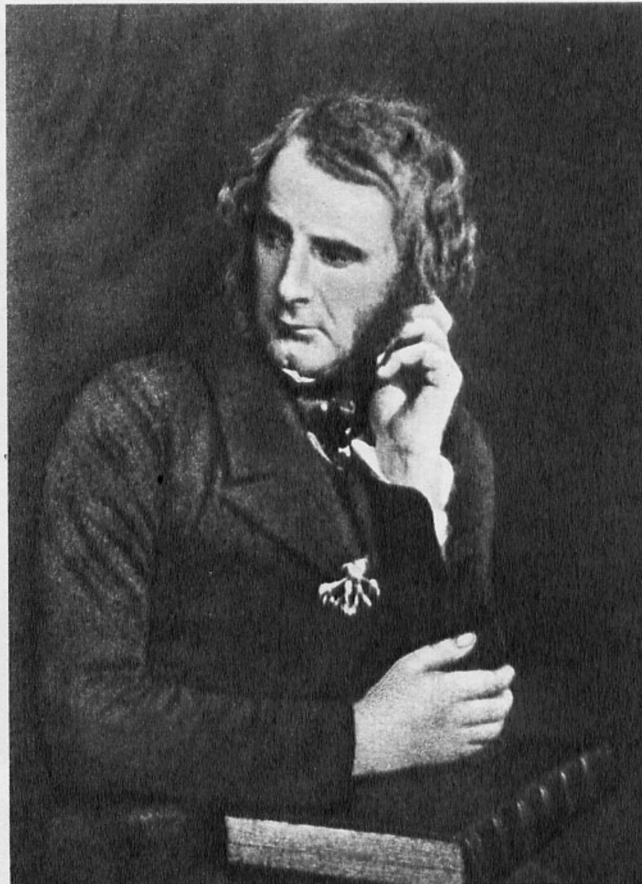
НА СЕВЕРНОЙ РЕКЕ

ХУА-ЛУ С МАЛЫШОМ

ЛЕСНОЕ ОЗЕРЦО

С. Морозов Объектив вместо кисти





Шотландец Дэвид Октавиус Хилл (1802—1870) — первый в истории ранней фотографии художник, достигший поразительных успехов в работе, казалось бы, несовершенным способом Тальбота. Однако в течение полувека его имя как фотографа и его снимки оставались в неизвестности. Вкратце история такова.
Живописец с академическим образованием, видный художник, Хилл, когда ему шел уже сорок первый год, получил в Эдинбурге заказ — написать большую картину с 470 изображениями соотечественников. Надо было создать множество портретов. И художник воспользовался изобретением Тальбота — калотипией.
Первые же опыты обнадежили Хилла. Он пригласил в помощь ассистента, двадцатидвухлетнего химика Роберта Адамсона, и с его участием в течение трех лет (1843—1845) сделал множество снимков-эскизов. Он фотографировал мужчин, женщин и детей из разных слоев общества, в одиночку, вдвоем, группами, в комнатах и на открытом воздухе. Снимал пейзажные и архитектурные сюжеты. Стремился к тому, чтобы получить изображения, светотенью передающие облик людей, общие виды предметов, форму и пространство. Хилла не интересовали подробности. Да и способ калотипии не был пригоден для этого.
Но вот три года истекли. Камера-обскура отставлена в сторону. В 1848 году умер Адамсон. Занятия калотипией оказались лишь эпизодом в жизни Хилла. Живописец вряд ли придавал самостоятельное художественное значение «светописным картинкам». Для него они были «вспомогательными листами», не более.
Снимкам Хилла-Адамсона долгое время суждено было пролежать в забвении. В 1870 году художник скончался, о его занятии фотографией уже никто не помнил. Это были годы расцвета фотографирования мокроколлодионным способом. Вскоре стали снимать на сухих броможелатиновых пластинках исправленными объективами типа анастигмат, что открывало безграничные возможности применению «механического рисовальщика». Но одновременно входило в силу направление, стоявшее в оппозиции к резкорисующей оптике. В конце XIX века стали цениться снимки, сближавшие фотографию с импрессионистским направлением в изобразительном искусстве.
В эти годы фотографу-художнику из Глазго Дж. Грэгу Эннену как раз и посчастливилось открыть и обнародовать наследие Дэвида Хилла. В 1898 году снимки демонстрировались в лондонском Хрустальном дворце. Большой успех коллекция имела в Германии, на международной выставке художественной фотографии в 1899 году. В журналах на всех языках Европы печатались восторженные статьи о знаменательной находке. Д. О. Хилл был назван «отцом художественной фотографии». В течение десятилетий с утверждением «импрессионистического стиля» укреплялась и его слава.
Русский фотограф-художник и критик Н. А. Петров в 1915 году писал: «Эти портреты хотя и являются простым воспроизведением изображенных на них людей, но по своим чисто живописным свойствам, композиции, распределению масс и линий, передаче отношений света и тени могут соперничать с произведениями лучших портретистов XVIII века: Гейнсборо, Рейнольдса и Рэберна. В этом отношении большую услугу оказала ему и сама примитивность тогдашней фотографической техники, и грубая структура бумаги... Снимки Хилла лишены той протокольной резкости и назойливой детальности, которые столь свойственны фотографиям позднейшего времени» *.
Петров был сторонником направления фотографии, которое шло по пути следования традициям живописи. Он отдавал преимущество некоторой эскизности изображения, искусному распределению света и тени, недосказанности в подробностях, высказывался против устремления к точности, достигаемой съемкой

* **Н. Петров.** Развитие художественной светописи в Англии. «Вестник фотографии», 1915, № 2, стр. 30.

анастигматом. Снимки Хилла как раз отвечали такой программе. Упоминание о соперничестве фоторабот Хилла с портретами живописцев XVIII века — своего рода полемический прием в споре о путях фотографии как искусства. Всматриваясь ныне в портреты работы Хилла, мы заметим однообразие мимики, найдем, что изображение глаз чаще всего нечеткое, что позы людей статичны. Объясняется это тем, что при большой выдержке при съемке нужно было придать устойчивость фигуре и голове модели. Поэтому не возникало даже намерения запечатлеть мгновение в жесте, в выражении лица и глаз. И все-таки лучшие одиночные и групповые портреты Хилла необыкновенно цельны в своей эскизности. Блестяще использовал художник для портретной характеристики руки. Большую информацию о времени несут изображения костюмов и предметов.
С тех пор творческая фотография ушла далеко вперед в своем развитии. Но не теряют обаяния снимки из собрания Хилла. В них малыми средствами достигнут большой выразительный эффект. Статичные сами по себе, эти работы остаются в чем-то близкими нынешним портретным и групповым фотографиям, выполняемым (иногда, может быть, сознательно) при неблагоприятных условиях освещения.
Современные фотографы точно так же избегают подчас излишней детализации, оставляя место творческому воображению зрителя. У прошлого всегда есть чему поучиться.

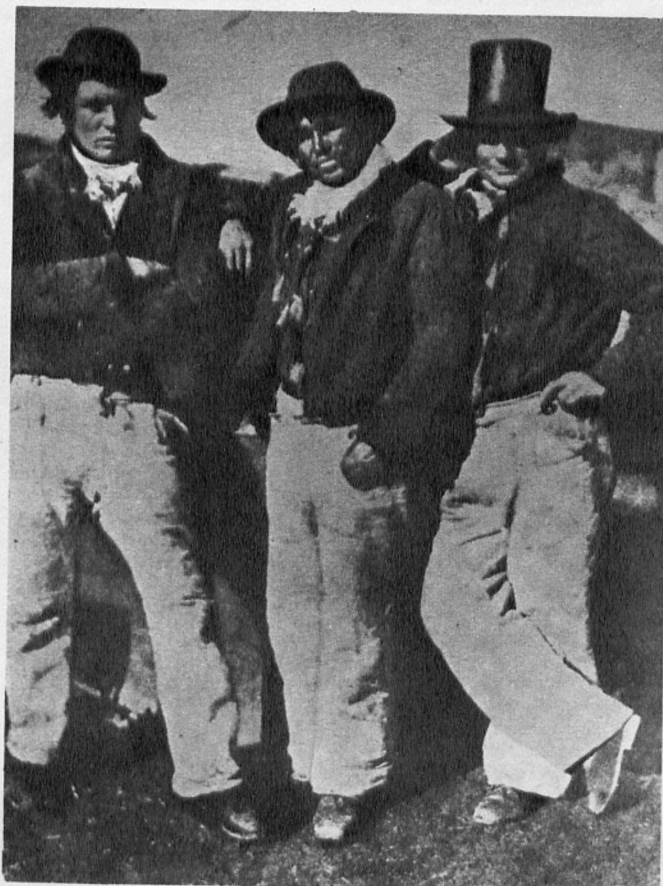


ФОТО
ДЭВИДА ХИЛЛА И РОБЕРТА АДАМСОНА

ДЕВУШКА В СОЛОМЕННОЙ ШЛЯПКЕ

СЭР ФРЭНСИС ГРАНТ

ДВА ГОСПОДИНА И РЫБАЧКИ ИЗ НЬЮХАВЕНА

МАТРОСЫ

Б. Горина, А. Фомин **Снято стенопом**

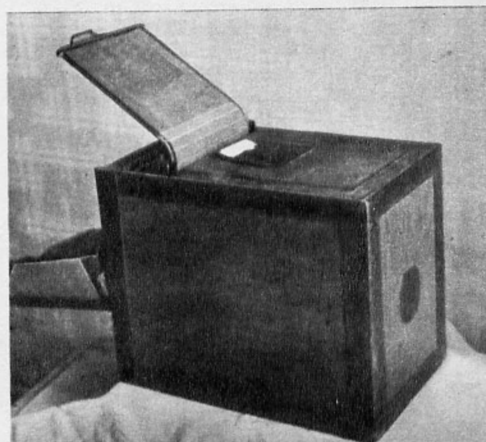


Е. И. КАМЗОЛКИН. 1907 г.

ДИПЛОМ, ВЫДАННЫЙ Е. И. КАМЗОЛКИНУ, ЗА СЕРИЮ ФОТОПЕЙЗАЖЕЙ, ЭКСПОНИРОВАВШИХСЯ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ФОТОВЫСТАВКЕ В ИТАЛИИ. 1907 г.

ФОТОАППАРАТ СО СТЕНОПОМ ВМЕСТО ОБЪЕКТИВА КОНСТРУКЦИИ Е. И. КАМЗОЛКИНА





Если вы попадете в город Пушкино, что под Москвой, непременно посетите квартиру-музей художника Евгения Ивановича Камзолкина (1885—1957) — автора всемирно известной эмблемы «Серп и молот».

Е. И. Камзолкин окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и еще до революции был признанным живописцем, руководил обществом художников «Московский салон». Но в полную меру его дарование раскрылось после Великого Октября. Он — автор талантливых полотен «На помещика», «Огни народного гнева», «Интернационал», ярких театральных декораций на революционные темы, художник-оформитель Дома ЦК КПСС, Серпуховской площади в Москве, вокзала в Новосибирске. Его произведения хранятся в Третьяковской галерее, в Бахрушинском и других музеях страны. Однако мало кто помнит сегодня, что у Евгения Ивановича, кроме живописи, была еще одна страсть — фотография.

В квартире-музее на стене среди картин висит диплом, полученный художником на Международной фотовыставке в Италии (Турин, 1907 г.) за фотопейзажи, которые он снял аппаратом собственной конструкции (в камере вместо объектива применялось маленькое отверстие — стеноп).

В начале века Камзолкин входил в Русское фотографическое общество и, несмотря на молодость, занимал в нем солидное положение. Профессиональный художник и опытный фотолюбитель, он с большим успехом проводил в обществе практические занятия, работал в жюри фотоконкурсов. На страницах журналов «Повестки РФО» и «Вестник фотографии» выступал со статьями по теории и практике фотоискусства. Его публикации «Об увеличительных аппаратах», «Как самому сделать увеличительный аппарат» снабжены подробными чертежами простых и оригинальных устройств, которыми охотно пользовались тогдашние фотолюбители, а статья «О художественности фотографии» имела программное значение для понимания специфики светописи. В ней Камзолкин, в частности, писал: «Подделывая снимки (то есть подражая рисунку или живописи — Б. Г., А. Ф.), самое фотографическое искусство фотограф унижает до степени ремесла, до простого механического процесса. Пусть будет рисунок — рисунком, живопись — живописью, гравюра — гравюрой, а фотография — фотографией. Только при чисто самостоятельном творчестве... может существовать фотографическое искусство — все остальное будет уже не искусство, а или ремесло, или дилетантство» *.

Но почему Евгений Иванович работал стенопом? Что это — чудачество? Или глубоко продуманный прием? «Все зависит от характера пейзажа, который снимают, — объяснял Камзолкин. — Некоторые пейзажи для характеристики своей требуют точной, сухой передачи, для некоторых нужна грубая обработка, а есть фотографии, прямо подкупающие вас красотой и настроением, хотя и вышли они нерезко, да и изображение, может быть, смазано»**. Такая манера наиболее точно соответствовала его художническому пониманию красоты природы. Она позволяла передать всю трепетность натуры.

Ратуя за стеноп, он писал: «Снимание маленьким отверстием вместо объектива — дело далеко не новое. Теперь оно хорошо забыто, и мне хочется вновь поднять эту старину...

Правда, нет такой проработанности деталей, такой резкости, но зато вся картина живет, вы забываете, что перед глазами только фотографический снимок; вам кажется — вот-вот дунет ветер и зашевелит, заиграет листьями березы, а белая, пышная ромашка закивает своей головкой...

И такая яркая передача природы будет только потому, что изображение, получаемое через маленькое отверстие, довольно близко подходит к тому, как видит наш глаз» ***.

Журналы «Повестки РФО» и «Вестник фотографии» часто печатали фотопейзажи профессионального художника-живописца. Редактор журналов Н. Кротов обычно сопровождал снимки комментариями, отмечая их технические и особенно художественные достоинства:

«В Царицыне» Е. И. Камзолкина. Снимок этот, — писал Кротов, — сделан без помощи объектива... и отпечатан на зеленом пигменте. В оригинале он производит превосходное впечатление благодаря удивительной мягкости и рельефности и ласкает глаз сочностью и красотою тона» («Вестник фотографии», 1908, № 1).

«В лесу» Е. И. Камзолкина интересен и по освещению и по передаче его. Светлая поляна вдали за густым лесом напоминает каждому из нас картины, виденные нами в любом лесу. «Оттепель» его же — немножко общее место, как мотив, но превосходно исполненный снимок. Он много потерял в воспроизведении» («Повестки РФО», 1907, № 10).

«Окно». Снимок этот представляет серьезный интерес с технической стороны в смысле уравновешения яркого внешнего света и освещения комнаты так, чтобы и то и другое было одинаково выработано на негативе» («Вестник фотографии», 1908, № 11).

...Если вы попадете в город Пушкино, непременно посетите квартиру-музей Е. И. Камзолкина. Там вам продемонстрируют фотоаппарат, фотоувеличитель конструкции художника и подлинные снимки, искусно выполненные с помощью этих нехитрых приборов.

---

* **Е. Камзолкин.** О художественности в фотографии. «Вестник фотографии», 1909, № 11.

** Там же.

*** **Е. Камзолкин.** Несколько слов о стереоскопических снимках стенопом. «Вестник фотографии», 1908, № 1.

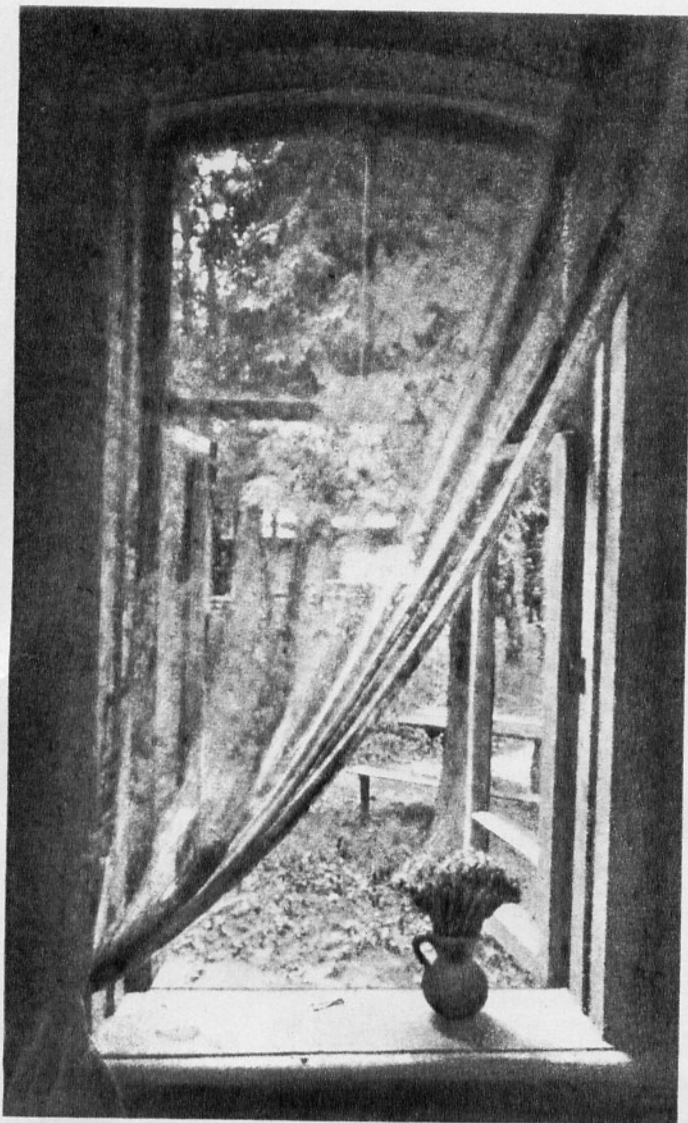


ФОТО
ЕВГЕНИЯ КАМЗОЛКИНА

ОКНО. 1908 г.

В ЦАРИЦЫНЕ. 1908 г.

В ЛЕСУ. 1907 г.



В. Стигнеев **Разговор души**

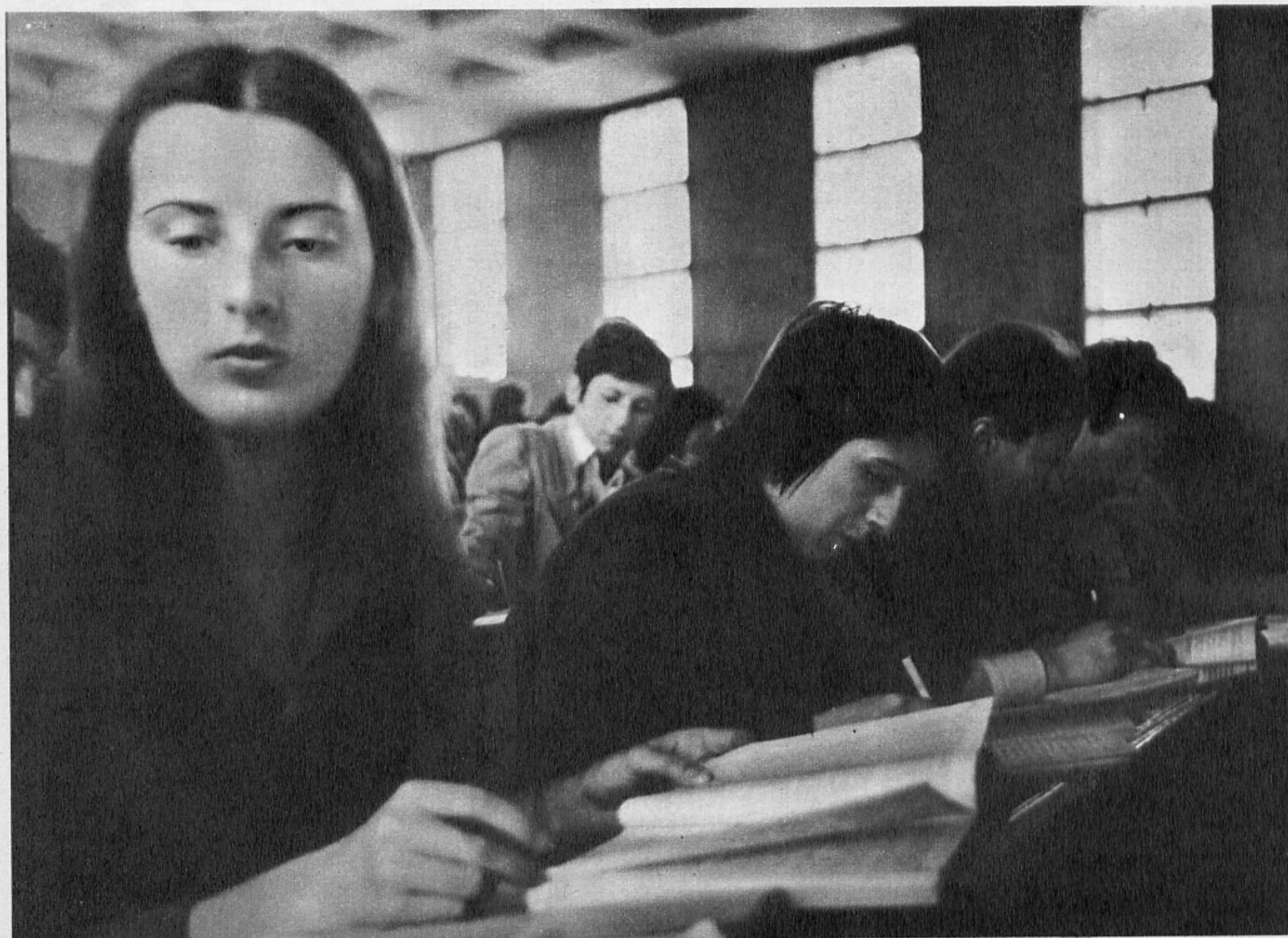
Деяна Стаматова серьезно занимается фотографией десять лет. Она работает репортером в объединении «Болгарская фотография». Свою первую фотографическую награду получила в 1970 году, на окружной выставке в Бургасе. Тогда же состоялась ее первая авторская выставка. С тех пор список отличий заметно вырос, а из шести персональных экспозиций — три были показаны в Венгрии и Польше.
Какой фотографии она отдает предпочтение — портрету, жанру или пейзажу? Пожалуй, ответить на этот вопрос трудно. Стаматова — художник достаточно универсальный. Но со всей определенностью можно сказать, что ее волнует не внешняя новизна сюжета, а его эмоциональное содержание. Каждый снимок Стаматовой освещен лирическим отношением автора, его взглядом на мир.
Этот подход ярко проявился в городских циклах «Окна», «Отражения», «Дождь» (снимки из двух первых циклов публикуются на четвертой обложке).
По-разному можно выразить себя в работе. Увидеть то, что скрыто в вещах. Слиться с деревьями, каменной стеной, улицей, которая там, за окном, за каплями дождя. Не просто зафиксировать на пленке световые лучи, а продолжить разговор твоей души с жизнью, которая рядом. И оставить как свидетельство пережитого — фотографию...
Как всякий профессиональный фотограф, Стаматова умеет многое: найти неожиданный ракурс, необычную точку съемки, поразить оригинальным построением кадра. Если нужно — подчеркнуть характерное схваченным движением, выразительной линией. Снять классически уравновешенную композицию или фрагментарно показать пространство.
Ее увлекает цветная съемка. Слайды Стаматовой не просто красивы, они поэтичны. Чуть величавые болгарские пейзажи с желтыми и зелеными пятнами полей и садов, многокрасочная мозаика рыбацких сетей на побережье, разноцветье софийских улочек. Деяна стремится не просто передать цвет, каков он есть, но создать с его помощью художественный образ.
Женская тема занимает у нее особое место. Создавая образы современниц, Стаматова хочет уловить то мимолетное, ускользающее, что порой становится яркой психологической характеристикой. Ее героиня — современная молодая женщина, которую будто выхватили из городской толпы и оставили один на один с объективом камеры. Тут автора больше всего волнует внутреннее состояние героини: спокойствие, драматизм, безразличие...
Деяна не любит давать подписи к работам. Кадр надо снять так, чтобы он был красноречив пластически — без слов. Так называемый «решающий момент» вроде бы отсутствует во многих работах. Кажется, что затвор мог щелкнуть секундой-двумя раньше или позже. Но впечатление обманчиво. Просто несколько эпический взгляд автора на мир выявляет преходящее, как существенное. Эмоциональный строй и четкая форма пребывают в гармонии.
Говорят, что характер фотографа проявляется в его снимках. Кадры Деяны Стаматовой эмоциональны, в них есть внутреннее напряжение, они артистичны. Смотришь на снимки и, кажется, ощущаешь обостренную чуткость и особую певучесть авторской души. Наверное, в этом тоже проявляется поэтическое видение мира.

ФОТО
ДЕЯНЫ СТАМАТОВОЙ

СТУДЕНТКА

ДОЖДЬ

УЛИЦА



812





Индекс 70869